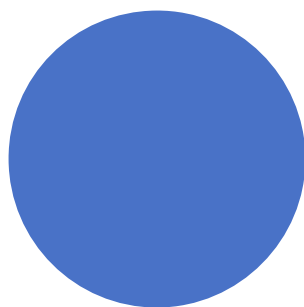


Re Cuento Nº1

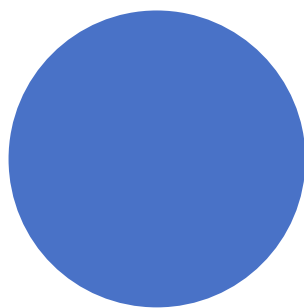
CONVERSACIONES
SOBRE ARTE EN LA
MEDIANA CARRERA

12 ARTISTAS VISUALES
QUE FORMAN PARTE DE
UNA GENERACIÓN QUE
ESTÁ ATRAVESANDO
LA MEDIANA CARRERA
NOS CUENTAN SOBRE
SUS TRAYECTORIAS,
ANHELOS, DESAFÍOS Y
APRENDIZAJES.

Re Cuento



DANILO ESPINOZA
CRISTIÁN SALINEROS
JOAQUÍN COCIÑA Y
CRISTÓBAL LEÓN
CLAUDIO CORREA
ADRIÁN GOUET
DANIELA RIVERA
JORGE PADILLA
JAVIER RODRÍGUEZ PINO
ROSARIO PERIELLO
GERARDO PULIDO
SEBASTIÁN MAHALUF



El arte hace bien. Permite conmover, transportar, trascender, enriquecer la sensibilidad e incentivar la creatividad de quien se toma el tiempo de apreciarlo. No importa si cuenta con una formación estética particular, ni si sus conocimientos en historia del arte son exhaustivos. Solo bastan curiosidad y una mente abierta hacia las diversas formas de creación que ofrece el arte contemporáneo, que es lo que aquí nos ocupa.

Como una forma de difundirlo, creamos esta publicación digital que reúne las conversaciones de César Gabler Santelices (artista, docente y curador) con 12 destacados y muy variados artistas visuales chilenos que son parte de una generación que está atravesando la mediana carrera o la “edad media” de su profesión.

Las entrevistas fueron realizadas durante 2022 para nuestro programa (A)Cerca del Arte, el que tiene como objetivo aproximar las artes visuales a las personas a través de formatos digitales, difundiendo el trabajo de distintos artistas visuales chilenos contemporáneos.

Queremos privilegiar la accesibilidad y la comprensión por parte de un público que no necesariamente es experto en arte, pero que sí podría interesarse y enriquecerse de él, contribuyendo -de paso- con el valor o el aprecio hacia el arte en nuestra sociedad. Hacen falta más espacios y más recursos para apoyar y difundir la creación que se hace en Chile. Este es nuestro aporte.

Y gracias a las ilimitadas posibilidades de conexión con diferentes públicos que nos dan los canales digitales, esta publicación es una forma de tender puentes y generar espacios de encuentro entre las personas, los artistas y el arte.

ANGÉLICA GELLONA
Directora Ejecutiva Fundación Actual



Estas conversaciones que tuve la suerte realizar, son un trabajo de reflexión artística compartida. Las personalidades del arte, que se entregaron con generosa disposición a mis preguntas, tuvieron no solo la gentileza de responderlas, también aceptaron de buen grado (y quizás con mucha paciencia) la edición que realicé. Aunque parecen conversaciones de estudio, fueron invariablemente, intercambios epistolares electrónicos. Puse preguntas donde no las hubo, intervenciones que no existieron y alteraciones -ocasionales- en el orden de algún párrafo. No son reproducciones impresionistas de un coloquio y sí quizás un trabajo de corte y pegado que se aproxima al collage. Lejos de perseguir el desconcierto de esta técnica, mi trabajo de edición estuvo siempre al servicio de la claridad y amenidad del discurso. Si no se logró siempre, la culpa es mía.

Cada entrevista, me permitió pensar en el trabajo de artistas cuya obra admiro, también conocer aspectos desconocidos de su creación y pensamiento, y en más de una ocasión, ver con otros ojos, aspectos que creía familiares y que a la luz de las respuestas se me ofrecían con una perspectiva renovada.

Gracias, otra vez a quienes colaboraron en este proyecto y a Fundación Actual, que cree en el arte, ama a los artistas.

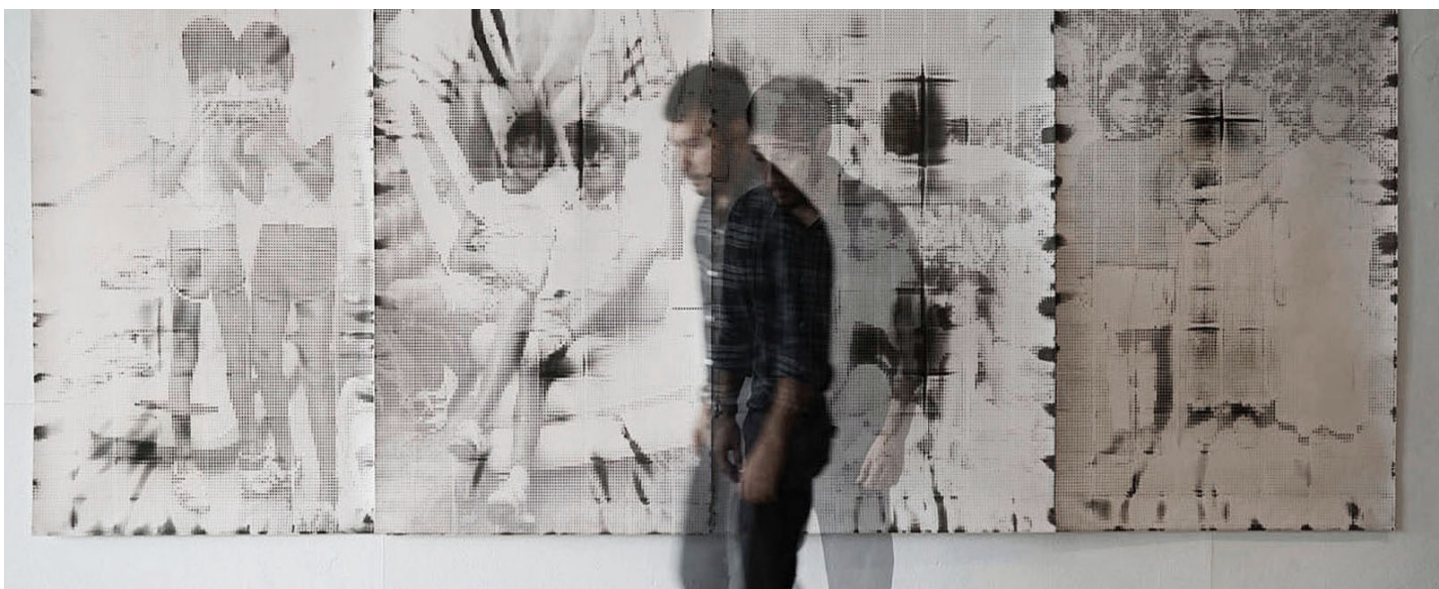
CÉSAR GABLER SANTELICES



DANILO ESPINOZA

El de Danilo Espinoza es un caso singular. Primero alumno, luego ayudante y finalmente profesor de su cátedra predilecta, Dibujo. Así con mayúsculas, como su pasión por el medio y su oficio virtuoso. Pero cuando inició su camino artístico las artes de viejo cuño no gozaban de buena salud.

Corrían los 90's y nuestra escena se ponía a tono con el panorama internacional. Videos, instalaciones, arte post conceptual. Un dibujante como Espinoza, con una vocación por la figura humana, en una línea sobriamente neofigurativa, parecía no tener mucho espacio. Él -al menos-lo entendió así, y con la sencillez que lo caracteriza, dio un paso al costado y ejerció con dedicación profunda la docencia en la Universidad Católica, el lugar donde estudió. Junto a quien fuera su profesor -Ignacio Villegas- investigó las posibilidades técnicas y expresivas del dibujo en un ejercicio a dúo aprovechando los tiempos muertos de la docencia. Sin mayores pretensiones, pero con afán inagotable. También colaboraron en un libro sobre el dibujo, dando forma escrita a su colaboración en torno a éste. Eso hasta el año 2008. Una vocación paralela en el teatro popular, los testimonios de unas mujeres de origen mapuche y el deseo de juntar arte y política -con vocación social y sin oportunismo- llevaron a Danilo Espinoza a ingresar en sus propios términos, a la escena artística.



CG: Danilo, en tu trayectoria -corrígeme si me equivoco- aparecen dos etapas muy marcadas. Una ligada a las técnicas del dibujo y otra (la actual) a la experimentación con procesos de impresión. Me gustaría saber cómo fue esa etapa de dibujante. ¿Qué aspectos de esa técnica te interesaban y qué ideas o asuntos acompañaron todo ese proceso?

DE: Es cierto. La primera etapa se relaciona con mi formación como dibujante en la Escuela de Arte UC, desde mi egreso en el año '96 realicé trabajos que desde el dibujo abordaban diversas problemáticas asociadas a la mirada, el modelo, el trazo, experimentación con soportes, materiales y montajes. Luego de pasar por varios proyectos, en que me inventaba pretextos para trabajar, entendí que básicamente lo que buscaba era reflexionar sobre el acto mismo de dibujar, entendí que el dibujo para mí era un acto de resistencia, tanto a los nuevos medios como a las nuevas tendencias del arte contemporáneo de ese entonces, que me interesaba el dibujo por su condición austera, por lo simple, por la posibilidad de dibujar en cualquier parte y con muy pocos recursos: un papel y algo para trazar.

Así es como llegué a uno de mis últimos proyectos de esa etapa: "Acumulación y crecimiento del dibujo" iniciativa realizada en el 2004 junto al artista Ignacio Villegas.

CG: Ignacio que fue tu profesor de dibujo y un destacado investigador en el ámbito de la gráfica. ¿En qué consistía ese proyecto?

DE: Buscábamos rescatar los dibujos cotidianos, esos que realizábamos en esperas, durante las clases, en reuniones, en salidas de paseo, etc., dibujos realizados sin la pretensión de ser obras, para con ellos producir un montaje que iba creciendo, sumando dibujos en el tiempo. Se transformó en una obra procesual que tuvo un inicio y un fin a lo largo de cuatro años de desarrollo, un montaje con más de 500 dibujos en el que era posible reconocer prácticamente todos sus temas: caligrafía, mapas, caricaturas, retratos, autorretratos, paisajes, objetos y figuras humanas. Además de un amplio

universo de recursos, hasta acercarse a los bordes de otras disciplinas como la pintura y el grabado: Acuarelas, bolígrafos, tintas, plumas de ave, plumas metálicas, brochas, pinceles, grafitos, carbones, pasteles, lápices de tinta, óleo, velas y dibujos ejecutados con los dedos.

CG: Mucho trabajo, muchos recursos, ¿qué sacaste en limpio de ahí?

DE: Al finalizar este proyecto, concluí que sentía mucho placer al dibujar, pero que el trabajo que estaba realizando dejaba fuera mis preocupaciones sociales y políticas que, hasta ese momento las resolvía a través de otras actividades

como la docencia en lugares vulnerables y la dirección de arte en proyectos de artes escénicas.

El 2008 trabajando en la dirección de arte junto a la compañía Kimvn Teatro en la comuna de El Bosque, decidí unir la experimentación de dibujos realizados con humo de vela, a los contenidos que aparecían de la investigación teatral, un trabajo documental que recogía testimonios de vida de mujeres mapuche que en algún momento de sus vidas vivieron la fractura de tener que migrar de su territorio de origen para instalarse en la periferia de la ciudad.

“Desde el 2008, he orientado mi trabajo a la revisión de categorías culturales, tales como: memoria, etnia, identidad y derechos humanos. Mis proyectos los he desarrollado a partir de procesos análogos a la investigación, a través de los cuales me he vinculado con pares de otras disciplinas e integrando a la comunidad en las distintas etapas de mi trabajo, con esto he buscado realizar una obra comprometida con la idea de experimentar y crear formas y metáforas nuevas. Al mismo tiempo que realizar una obra conectada con lo que me rodea, desde un compromiso político con lo desplazado y marginal”





CG: Me parece que ahí partió lo que estás haciendo ahora ¿no? ¿Cómo fue el proceso?

DE: Decidí inicialmente, casi a modo de homenaje, retratarlas con dibujos elaborados con el humo de vela. Al avanzar y conocer sus testimonios, en particular el cómo siendo niñas eran discriminadas por sus rasgos, su lengua -el mapudungun- y por estar “pasadas a humo”, esto último me llevó a reflexionar en torno al humo cotidiano, el hogar, la convivencia familiar alrededor del fogón, el humo que impregna de hollín todo en la vivienda, etc., con estas ideas, me propuse dar cuenta de sus biografías a través de traspasar sus fotografías con humo al papel. Inicé una nueva experimentación que pasó de dibujar con humo de vela a mano alzada a utilizar plantillas caladas manualmente, luego plantillas más complejas que implicaban digitalizar las fotografías para calarlas con corte láser, tener que construir hornos para ahumar e investigar en materiales para fijar el humo en el papel.

CG: Es interesante, se da en la misma investigación un tránsito desde el dibujo hacia una forma muy particular de gráfica, como una serigrafía que reemplazó la tinta por el humo

DE: Efectivamente mi obra ha derivado en una experimentación que se acerca más a procesos de impresión. Sin embargo, no he dejado de dibujar, el dibujo que realizo actualmente no tiene la pretensión de ser obra ni de exponerse,

nace simplemente de la necesidad de dibujar, de recordar y dejar huellas de mis observaciones cotidianas.

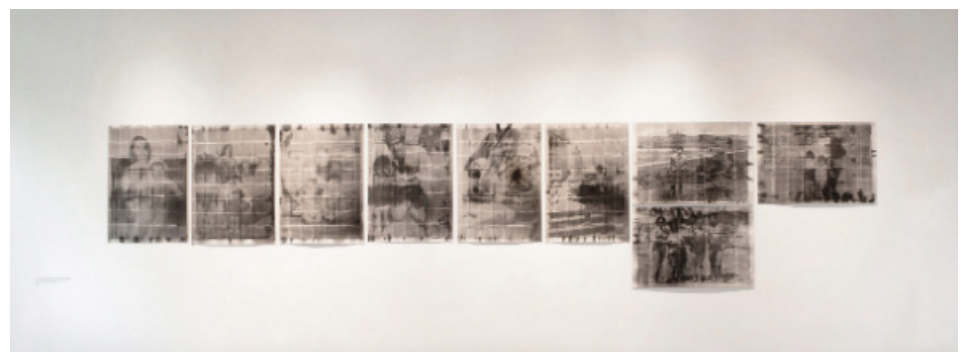
En los primeros proyectos busqué las relaciones posibles entre humo, memoria y olvido; presencia y ausencia. Incorporé el humo, desde su potencial signifiante, tanto como signo, como dispositivo formal: material etéreo, libre en sus desplazamientos y poco controlable, en contraste con el empleo de nuevas estrategias para la configuración de imágenes, caracterizados por su precisión, como el uso de medios digitales, tecnología de corte láser, todos procedimientos usados en la producción visual contemporánea.

CG: Hoy estás exponiendo con bastante regularidad, más que en el pasado, ¿a qué se debe?

DE: Desde el 2008, he orientado mi trabajo a la revisión de categorías culturales, tales como: memoria, etnia, identidad y derechos humanos. Mis proyectos los he desarrollado a partir de

procesos análogos a la investigación, a través de los cuales me he vinculado con pares de otras disciplinas e integrando a la comunidad en las distintas etapas de mi trabajo, con esto he buscado realizar una obra comprometida con la idea de experimentar y crear formas y metáforas nuevas. Al mismo tiempo que realizar una obra conectada con lo que me rodea, desde un compromiso político con lo desplazado y marginal.

De este modo, creo que el interés de los espacios de difusión cultural por exponer mi trabajo se debe, por una parte, a que el contexto del arte ha cambiado, lo contemporáneo ya no se entiende desde el rechazo a la tradición, ni lo experimental implica necesariamente propuestas liminales. Por otra, el arte chileno se ha vuelto más amplio y diverso, donde el trabajo de investigación-creación desarrollado en el ámbito de las universidades ha encontrado un espacio en los circuitos de arte contemporáneo, circuito en el que han cobrado valor las prácticas colaborativas e interdisciplinarias que abordan problemáticas de interés social.





CRISTIÁN SALINEROS F.

A lo largo de casi dos décadas la obra de Cristián Salineros ha ganado una presencia sólida en la escena artística y el espacio público. Sus piezas son directas y sugerentes, y ostentan la economía formal del buen diseño, agregando -casi invariablemente- una cuota de sorpresa, incertidumbre o de sutil ironía.

La naturaleza; nuestra contradictoria relación con el medio y con nosotros mismos; los modos en que habitamos el mundo y los dispositivos que construimos para ocuparlo y darle sentido; se ofrecen como lecturas posibles a su producción. Salineros está lejos de la estética de la provocación que cerró el siglo XX y abrió el presente. Los mismos años en que dio sus primeros pasos como artista. Como su reposado tono de conversación, el suyo es un lenguaje discreto, claro y reflexivo. En sus reconocidas jaulas, por ejemplo, no identificamos de manera explícita una condena al cautiverio ni a los límites que experimentamos como sujetos; pero la obra permite pensarlo. Como artista no instala consignas, ni opiniones y sí la ligera incertidumbre que abre paso a la reflexión.



“Primero hay que entender que el espacio público es por definición el espacio más democrático que pueda existir, por lo tanto, cuando uno instala una obra o lo que sea, va a pasar que a la mitad de la gente le gustará y a la otra mitad no, y eso está perfecto, de alguna manera el espacio público tiene sus propias reglas y los procesos son distintos a los que uno realiza cuando está proyectando una exhibición en algún espacio institucional, museal, galerístico”

CG: ¿Siempre te pensaste como escultor o contemplaste otras disciplinas artísticas?

CS: Creo que de manera inconsciente me pensé siempre como escultor, o al menos como alguien que trabaja con materiales físicos y con el espacio. Siempre me ha gustado construir y destruir cosas, seguramente esto está relacionado con que a mi padre siempre le fascinó hacer y fabricar cosas, de hecho, en mi casa siempre hubo un pequeño taller, con herramientas eléctricas y manuales.

Por otro lado, al entrar a estudiar arte y comenzar a relacionarme con las “disciplinas” de ese entonces, siempre me fasciné con la idea de construir, más que con la idea de representar, los ramos de pintura los pase sin muchos inconvenientes, pero al mismo tiempo sin mucha pasión.

CG: Un pintor correcto entonces. Cuando uno mira tú trayectoria, se puede reconocer casi desde tus inicios una conexión con la naturaleza...

CS: La verdad es que efectivamente desde mi proyecto de grado 1998-1999 que se llamaba “Ser Lugar” y que fue exhibido en el MAM Museo de Arte Moderno de Chiloé, la naturaleza y por sobre todo la relación que los seres humanos tenemos con ella ha estado en mayor o menor medida siempre en el centro de mi trabajo, de hecho en esa memoria de grado lo que yo planteaba era la idea conceptual de la socio-geografía como un binomio

indisoluble entre la estructura social y la geografía, y como ambas -con todo lo que conlleva cada una- generan relaciones espaciales, temporales y de lenguaje. Para ese entonces -en el año 1997- recién egresado, yo me fui a vivir al archipiélago de Chiloé para realizar esa investigación que decanta en la exhibición en el MAM, y que está relacionada con el hecho de Ser Lugar, constituirse dentro de un sistema orgánico, en el cual las partes se dependen para conformar una lógica contextual, geográfica y de paisaje, en donde la relación temporal, geográfica, climática y el ser humano generan una unidad irrepetible, me quedé viviendo ahí 3 años después de eso.

CG: ¡Tres años!, te marcó sin duda. Si uno se detiene en eso, apareces como un adelantado respecto a la relación arte-naturaleza. Hoy día muchos artistas jóvenes aparecen avocados a investigar los ecosistemas y las consecuencias de la crisis medioambiental...

CS: La evolución de esos intereses ha sido más bien en torno a la forma o los medios de las cosas, una especie de contemporización de esas ideas siempre presentes en mis trabajos. Creo que en general uno hace una sola gran obra que tiene muchos episodios o bajadas intermedias, pienso que los intereses se mantienen más o menos en la misma sintonía, sin embargo, los materiales, medios y formas que adoptan las cosas también van produciendo nuevas lecturas sobre asuntos que reaparecen constantemente.

Creo que muchos artistas han volcado sus intereses al trabajo con la naturaleza, cuestión que me parece bien, sin embargo también creo que es como lo que “está de moda” y que es “de lo que hay que hablar”, casi de manera oportunista; muchas veces veo proyectos y exhibiciones que me resultan muy incómodos por la impostura y superficialidad con que aparecen asuntos relacionados con la naturaleza, como con la urgencia de hablar de “eso” para no quedar “fuera”. Una especie de urgencia por decir algo primero, aunque lo diga mal, total ya lo dije, aunque sea mal, entonces ahí me viene la incomodidad respecto a lo poético o la sensibilidad que las cosas deben tener. No solo hay que decirlo, sino que hay que decirlo bien y con la sensibilidad que debe ser dicho. Ahora bien, por otro lado me parece maravilloso que la naturaleza este en el centro y que el tema esté muy presente, y que haya conciencia y bla, bla, bla, bla... ¿Quién podría objetar es no?

CG: Se tenía que decir y se dijo...

CS: Pero a veces al ver el nivel de impostura y forzamiento de las cosas, me dan ganas de ir y matar una ballena, talar un bosque o comerme una nutria... no sé, un poco como el libro de Slavoj Žižek que se llama En defensa de la Intolerancia (buen libro, pero sobre todo, amo el título).

CG: Bueno, algo de eso hay en tu propio trabajo, usas imágenes que pueden tener lecturas contradictorias, como las aves enjauladas. Puede resultar tanto un alegato contra el cautiverio, como una forma estética de normalizarlo, sin duda es más ambigua que cualquier solución polar...

CS: Es verdad, sabes que creo que este asunto surge desde dos lugares, el primero es en mi infancia, recuerdo que vivíamos en una villa de la ENDESA (Empresa Nacional de Electricidad S.A) , mi madre trabajó ahí toda su vida, eran cientos de casas iguales que se conformaban -arquitectónicamente hablando- por dos cuadrados unidos por un pasillo y sus techos eran piramidales, imagina un cuadrado con un techo

en mi jardín, pero obviamente jamás volvían, bien por ellos.

CG: Tu aporte a la ornitología local...

CS: El otro antecedente es ya más contemporáneo y ligado al arte. Al regresar a Chile luego de un tiempo viviendo en Alemania (estudiando), Alberto Madrid me invitó bajo su curaduría a cerrar un ciclo de exhibiciones en la galería Punta Ángeles de Valparaíso que estaban relacionadas con la obra de Juan Luis Martínez, lo que yo propuse fue una obra – intervención (un poco site specific) en la que construí una gran estructura tipo “jaula” pero que era imposible que contuviera o apresara a un ave, ya que era una estructura permeable construida con coligües (bambú), junto a esa estructura



piramidal, es igual que una jaula de pájaros clásica, tipo Pagoda, eso por un lado; por otro esas casas tenían un patio tipo jardín, un poco de pasto, unos pocos árboles y arbustos que tenía mi madre en maceteros. Cerca de mi casa había un centro comercial que tenía una tienda de “mascotas” en donde vendían aves, canarios, manones, catas, diamantes, etc., pero también tenían Chirihues que son aves silvestres, parientes del jilguero y que no son de criadero. Recuerdo que iba con mi bicicleta y compraba los chirihues y los transportaba en una caja de zapatos con hoyos a mi casa, los llevaba al jardín que te mencionaba y los soltaba ahí, lo raro es que podía haberlos soltado saliendo de la pajarería, pero no, los llevaba hasta mi casa y los soltaba dentro de mi jardín, quizás con la torpe ilusión de que se quedarían en mi espacio, ahí

o escultura que se encontraba suspendida y adherida a la estructura arquitectónica de la sala incorporé 10 diamantes, que son unas aves de criadero pequeñas y que no cantan (como lo haría un canario) si no que solo pían suavemente, esas aves estaban sueltas en la sala y se movían libremente por el espacio interactuando con los visitantes. La exhibición duró 3 meses y para mi sorpresa las aves comenzaron a sacar la fibra vegetal de los coligües y comenzaron a hacer nidos, eso fue muy sorprendente para mí, ya que esas aves jamás habían conocido otro espacio que no fuera el de la jaula, y el material natural pareciese haber activado una especie de memoria genética, al punto que construyeron nidos para criar con esas fibras vegetales. La exhibición se llamó “La utopía de la jaula” (2007).

CG: Hoy has llegado a un resultado muy sofisticado en lo técnico y lo formal, ¿hay alguna previsión respecto al comportamiento de las aves?

CS: La verdad es que no lo sé, siempre dependerá del espacio de exhibiciones o del proyecto en el que me involucre, no obstante, creo que esos espacios devenidos en jaulas, ya que son de alguna manera formas espaciales que se visualizan a través de la “jaula” o estructuras tipo jaula, siguieren siempre metáforas entre la relación del espacio y nuestros propios cuerpos, una especie de bio-política a través del espacio y control de él.

CG: Así como detrás de las jaulas se adivina la utopía de un sistema, en toda tu obra, incluso en aquellas obras más alejadas de tu propio canon, aparece visible una metodología de trabajo. Una forma casi proyectual de concebir la creación

CS: Si, creo que siempre comienzan con alguna observación de algún fenómeno que esté relacionado con las cosas que me interesan, no sé, por ejemplo; en una oportunidad que tuve que viajar y que les pedí a mis hijas que por favor alimentarán a unos canarios que tenía en una jaula grande, pero les dije que no era necesario que hicieran aseo a la jaula (cosa que yo hacía una vez a la semana), que solo les dieran comida y agua, yo al regresar haría la limpieza, cuento corto es que pasaron 3 semana y al regresar se había acumulado un pequeño montículo de excremento de aves (las aves comen y cagan básicamente en el mismo lugar) cuestión que me pareció muy interesante y potencialmente escultórico, implicaba una relación especial con el espacio, con su control o política, con la alimentación y por sobre todo con un asunto temporal

muy relevante, esa mera observación dio paso a toda la exhibición de Otra Periferia (2015) que realicé en la galería Patricia Ready. Creo que esas metodologías de observación y de registros son las que gatillan casi exponencialmente mi sistema de trabajo, obviamente en el proceso aparecen dibujos, maquetas, prueba de materiales, etc. y siempre que realizo una exhibición me hago una maqueta a escala de todo el espacio donde voy a trabajar, como si fuera una casita de muñecas, donde juego con las relaciones que espero ocurran dentro de un espacio determinado.

CG: Control, control... suena interesante eso, concibes no solo la obra si no la relación integral de las partes, desde un modelo. ¿Y cómo lo haces con tus esculturas en el espacio público? ¿Tienes a estas alturas algunos requisitos?

CS: No sé si necesariamente deban existir características indispensables o un check list que cumplir, ya que creo que cuando uno desarrolla un proyecto para el espacio público entra en relación con muchos aspectos, que de una u otra manera van rayando la cancha o estableciendo reglas del juego. Primero hay que entender que el espacio público es por definición el espacio más democrático que pueda existir, por lo tanto, cuando uno instala una obra o lo que sea, va a pasar que a la mitad de la gente le gustará y a la otra mitad no, y eso está perfecto, de alguna manera el espacio público tiene sus propias reglas y los procesos son distintos a los que uno realiza cuando está proyectando una exhibición en algún espacio institucional, museal, galerístico, etc.

En mi relación con el espacio público sigo ciertos parámetros: el contexto, el ser humano, las funciones de ese espacio,

las connotaciones sociales, la relación formal con el lugar (escala, color, abierto, cerrado, etc.)

Normalmente mis obras públicas son de carácter horizontal, expandidas y en relación con el ser humano, desde su escala al menos, normalmente son obras en las cuales no es necesario echarse hacia atrás y tener que levantar la cabeza para verlas o entrar en relación con ellas, en ese sentido solo una vez he realizado una obra pública de carácter vertical y esa es Plegar el paisaje (2017) que se encuentra en Lo Barnechea, eso sucedió en gran medida porque era una condición sugerida de parte de los mandantes de la obra. No tengo problemas y no estoy peleado con “lo vertical”, simplemente es que en general pienso la relación con el espacio público de manera más armónica y menos hegemónica entre el ser humano y la obra.

CG: Algo que puede reconocerse en tus últimos proyectos, cuéntanos de eso, de lo reciente y de lo que se viene...

CS: En términos del espacio público terminé hace un par de meses una obra grande para el nuevo terminal internacional del aeropuerto de Santiago (Nube R) que está instalada al aire libre en el BV Oriente, y también terminamos hace poco una obra para un edificio de Inmobiliaria Actual, ambas obras de naturalezas distintas me tienen muy contento y expectante de ver cómo se van a ir acomodando con el tiempo a sus propios contextos.

Hacia adelante en el 2023 vienen proyectos de exhibición importantes para mí, uno en la galería de Patricia Ready y una exhibición individual en el MAVI-UC que estamos trabajando junto con el curador Miguel A. López.

03



JOAQUÍN COCIÑA Y
CRISTÓBAL LEÓN



Joaquín Cocifía y Cristóbal León han hecho de sus apellidos una marca registrada. Trabajan en tándem hace más de una década y han convertido la historia nacional en un universo mítico y espeluznante, combinado con humor negro y sarcasmo político. Pueden ser pequeños cortometrajes animados, video clips para artistas del pop (Camila Moreno o la banda The Smile, el nuevo proyecto musical del mismísimo Thom Yorke) o sus personalísimos montajes barrocos. Sin importar el formato, mantienen su sello intacto y un modo de trabajar que los define más allá de los resultados. Pese a ello, su forma de trabajo, está lejos del horror, y persigue el diálogo con el público y las instituciones que los acogen. Sus exposiciones, son casi siempre, partes de un rodaje o derechamente un rodaje abierto al público, como ocurre por con Los Hiperbóreos en el centro cultural Matucana 100. Siguiendo la estela de su multipremiado largo “La Casa Lobo”, los creadores vuelven otra vez sobre nuestra historia. Si en aquella cinta el sustrato histórico lo conformó la experiencia de Colonia Dignidad y su líder Paul Schaeffer, aquí la cuota de nazismo la aporta una polémica figura de la literatura nacional: Miguel Serrano. El montaje, que ocupa de manera rotunda el enorme espacio de Matucana 100, sirve como centro de filmación y de exposiciones. Algo que ya es parte del modus operandi del dúo.

*“Hay una idea que se ha ido cristalizando, al menos para mí, a lo largo de los quince años que llevamos trabajando juntos: no debemos diseñar obras, sino que debemos diseñar metodologías”,
Cristóbal León.*

CG: Ustedes han conformado, uno de los equipos artísticos de mayor duración en nuestra escena, ¿cómo han evolucionado en sus modos de enfrentar y desarrollar obras a lo largo de estos años?

J: Ha ido mutando según el paso del tiempo y de los proyectos, pero no de manera lineal. Es cierto que “Los Hiperbóreos” es una exposición y película que ha requerido más personas, ayuda y colaboración que cualquier otro proyecto. Esto es al menos cierto en términos de tantas personas trabajando en un tiempo corto. El rodaje formal de “Los Hiperbóreos” fue de dos semanas y media y trabajaron alrededor de 30 personas, hicimos antes un taller para hacer parte de las escenografías y personajes que reunió a 25 talleristas. Esta cantidad de gente en un período corto es una novedad para nosotros. En “La Casa Lobo” (2018) el grupo de gente que nos ayudó y que trabajó es mayor, pero repartido en 5 años y en muchos casos de manera muy informal. Pero el cortometraje “Los Huesos” (2022) tiene un equipo de no más de 8 personas en total y fue hecho en lógica de pandemia, no más de 3 a la vez.

CG: Me imagino muy diferente a lo que hacían en sus inicios

J: Claro, si comparas eso con las producciones de Lucía (2007) y Luis (2008) puedes notar un gran crecimiento,

porque estos cortos fueron hechos por Niles (Atallah), Cristóbal y yo, con Natalia Geisse en escenario y Paula Navarrete en voz. Tuvimos ayudas y muchos agradecimientos, pero fundamentalmente por prestar una cámara o aguantar la tierra que metimos a los departamentos en que vivíamos con más personas.

Estos cambios tienen que ver también con que pasamos de ser artistas visuales haciendo piezas audiovisuales y de animación a cineastas. Este cambio es psicológico pero también está asociado con la manera de producir cine y arte. El cine tiende a la colaboración. Llamas a artistas para que sumen a la visión o idea que tienes. No es una asistencia, es un aporte artístico. Es imposible controlar todos los factores de lo que traen las personas que se convocan al proyecto, y eso hace que sea un arte muy bello.

CG: Y el crecimiento que experimentaron, ¿fue una demanda externa, tras la buena acogida de sus obras?

J: Cada proyecto tiene su escala, una cosa de la que tratamos de escapar es de la idea de que se debe crecer por que sí, o de que existe una manera de hacer las cosas y eso tiene que ver con más recursos económicos. ¿Te has fijado que muchos proyectos de series de televisión fracasan al pasar a película? Yo creo que eso es porque se entiende que hacer una película implica cierto nivel de producción fijo. Eso es muy erróneo, te puede hacer

perder el centro de lo que te gustaba de tu proyecto. Nos gusta tener dinero para que las personas con que trabajamos logren hacerlo con tranquilidad, pero no nos gusta la idea de crecer por crecer.

C: Hay una idea que se ha ido cristalizando, al menos para mí, a lo largo de los quince años que llevamos trabajando juntos: no debemos diseñar obras, sino que debemos diseñar metodologías. Pienso que el proceso de hacer arte debería ser un juego y nosotros diseñamos las reglas básicas del juego, pero muchas personas están invitadas a formar parte de él. Eso ocurrió en “La Casa Lobo” y está ocurriendo en “Los Hiperbóreos”. Para mí es una idea liberadora porque la obra no depende completamente de nosotros, es más bien una cosa orgánica que nosotros plantamos, pero crece sola.

CG: En sus obras aparece casi invariablemente una inclinación por el horror, por lo ominoso o lo siniestro, salpicado habitualmente por una dosis de humor negro. ¿Se trata de un gusto compartido por ambos? ¿Como se dio?

J: El horror y el terror es algo que se nos fue dando de manera muy descontrolada al comienzo. Yo diría que hasta “La Casa Lobo” era algo que no sabíamos bien por qué se nos colaba por todos lados. Cada decisión que tomamos parece apuntar en esa dirección: cuando tenemos que mover un personaje de un lado a otro la idea que más nos gusta es molerlo, cortarle

la cabeza y rehacerlo en otro espacio. Nos gustan los susurros y el misterio de imágenes que no terminan de explicarse. “La Casa Lobo” fue de alguna manera la obra con la que entendimos cómo domar esa tendencia y darle un cauce. Mientras imaginábamos esa película y producimos otras obras o cortometrajes, comenzamos a entender cómo abordar lo político. En lo personal cuando era muy joven me costaba entender cómo abordar algo tan pesado como los grandes temas de la historia política de Chile en una obra de arte. Me parecía todo muy serio y solemne, me recordaba las misas de domingo y la pesadez de los eventos de gobierno. Nada de eso me interesaba. Con Cristóbal comenzamos casi todas nuestras obras como grandes bromas, nos reímos mucho con las ideas que más nos gustan, pero terminan siendo terror político. De alguna manera somos humoristas frustrados. Esto lo digo muy en serio. Me parece que el humor y el terror son maneras más entendibles para nosotros y creo que para muchas personas de entender lo político y de tratar de abordar temas que de otro modo se levantan como muros infranqueables que sólo pueden atravesar quienes están de acuerdo contigo desde un comienzo.

C: Siguiendo lo que dice Joaquín, yo diría que es humor negro, salpicado de horror. Puede que a veces el salpicado horroroso sea demasiado y se vuelve sopa, pero definitivamente pensamos nuestra narrativas mucho más desde el humor. Y sí, creo que es compartido por ambos, quizás es la base de nuestras conversaciones y es el tono predominante en nuestro taller.

CG: Ya lo adelantaron, es horror, es humor y es historia política... “La Casa Lobo”, “Los Huesos” pasan por ahí ¿Leen historia, se interesan por aspectos historiográficos específicos o más bien escogen ciertos episodios por sus posibilidades narrativas y simbólicas?

J: Yo en lo personal leo por placer siempre. Me he dado cuenta de que me da placer leer novelas. Más que cualquier otra cosa. Pero estamos siempre investigando de manera superficial distintos temas (muy en la lógica de conversación y de búsqueda de Google). Cuando un tema nos apasiona e interesa lo investigamos más a conciencia. Leímos y vimos bastante sobre La Colonia Dignidad para hacer “La Casa Lobo”, leímos

sobre Diego Portales y Jaime Guzmán para hacer Los Huesos, etc. Para Los Hiperbóreos leímos bastante de Miguel Serrano, pero no somos historiadores ni hacemos obras que quieren ser objetivas. Creo que la metáfora más clara es que leemos e investigamos como quien llena una piscina para tirarse un piquero y nadar. Una vez que sentimos que estamos en la zona en que entendemos el problema, nos olvidamos de los datos y nadamos en nuestra idea.

C: Imagino las obras que hacemos como sueños. El sentido que tienen estos referentes históricos en nuestros trabajos es el sentido que tienen para nosotros simbólicamente. Es totalmente subjetivo y arbitrario, pero (y creo que estamos de acuerdo en esto) está bien que sea así. Me gusta la arbitrariedad de los sueños, me gusta la manera en la que la realidad se reorganiza en los sueños de una manera no jerarquizada, mezclando elementos de la política, de las películas que viste, de tu familia, de tu vida sexual, etc. El sueño es el ideal de obra para mí. Creo que intentamos establecer metodologías para ir en esa dirección.



CG: Hablemos de Jaime Guzmán en sus obras. En Los Hiperbóreos aparece y antes, en Los Huesos, era el protagonista, de una suerte de Danza Macabra...

J: Incluso viene de antes, hicimos un video -que es como un cadáver exquisito- llamado “La Bruja y el Amante”, donde al final se descubre que Jaime Guzmán, en formato duende andrógino, es el responsable de las calamidades de esta parte del mundo. Nos gusta imaginar que estamos creando una suerte de mitología nacional o regional, algo similar a El Señor de Los Anillos pero en que los personajes son reales. Spiniak como traficante de humanos, Jaime Guzmán como un ser del inframundo, Miguel Serrano como el poeta visionario, Chadwick como un duende mágico melancólico que quiere hacer el bien, etc. Existe desde hace mucho tiempo en literatura el recurso de tomar personajes públicos de la vida política y transformarlos en figuras poéticas para lograr entenderlos como arquetipos o como partes de nuestra naturaleza. Nos divierte invocar a estas figuras como epicentros de poder simbólico y transformarlos en figuras universales. Lo que en particular me atrae de Jaime Guzmán es que es muy complejo. Pinochet es aburridamente similar a todos los dictadores latinoamericanos. Hasta el bigote y el sombrero son cosas que se ven en todos lados y con el mismo grado de estupidez. Pero Jaime Guzmán es perverso y sofisticado, intelectualmente muy profundo y con grandes capacidades de argumentación.

C: Creo que la primera vez que Guzmán apareció en un trabajo nuestro fue a propósito de un sueño que tuve poco tiempo después del gran terremoto del 2010. En el sueño, los temblores en Chile abrían portales por los que volvían los muertos. Se me revelaba que la culpa de los temblores la tenía Jaime Guzmán. Este sueño se coló en La Bruja y el Amante, que es un corto que hicimos como una especie de Cadáver Exquisito, cuando con Joaquín no estábamos viviendo en el mismo país. Primero

aparecía simplemente mencionado, y luego Joaquín lo materializó como el duende andrógino que él menciona. Nos demoramos un par de años en terminar el corto, y creo que estuvo marcado por nuestro regreso a Chile después de algunos años en el extranjero, el corto partió tratándose de otras cosas pero terminó tratándose de Chile y específicamente de Jaime Guzmán. Desde entonces ha estado metido en muchos de nuestros trabajos. Jaime Guzmán es misterioso, tiene una dimensión mítica muy grande, en parte supongo porque él mismo se preocupó de construir una imagen de ser espiritual, al margen de los pequeños enredos humanos.

CG: El método de producción de sus películas supone rodajes en centros culturales y la participación del público. ¿Ganas de experimentar con otro formato de rodaje?

J: Creo que ahora estamos por un lado con ganas de seguir creando sistemas de producción filmica abierta (exposiciones y rodajes al mismo tiempo) y por otro lado con ganas de volver a recluirse en el exquisitamente lento y pausado proceso de animar. No tengo una respuesta clara aún. Somos bien reticentes a obligarnos a tomar caminos que no queremos transitar, vamos viendo caso a caso.

C: Cada proyecto tiene su lógica. Hay que ir viendo paso a paso cómo evolucionan los proyectos y nuestras realidades familiares. Yo estoy muy orgulloso de las metodologías que hemos ido creando y creo que sería un error pensar que tenemos que crecer, volvernos serios y hacer rodajes cómo se hacen profesionalmente. Me gusta mucho que hemos encontrado nuestra propia manera de ser profesionales. Creo que el arte no debe ser un sistema en el cual uno se inscribe, sino que el hacer obras es también crear un sistema propio para la producción y distribución de esas obras. En eso hemos estado y creo que sería un error tremendo desechar las lógicas y metodologías que hemos ido desarrollando, pero obviamente eso no significa necesariamente que tengamos

que filmar siempre en museos.

CG: ¿Con qué se encontrarán los espectadores de Los Hiperbóreos?

J: Se encontrarán cada día con algo distinto. Por un lado pinturas, por otro sets y marionetas de una película, con un rodaje grande y luego con un rodaje muy pequeño. Con artistas y amigos trabajando.

C: Una mezcla entre la casa del terror y un taller de artista.

CG: En sus piezas se combinan técnicas y estilos. Para esta película cuáles son los referentes visuales más destacados.

J: Esta película trata de dialogar con Melies y Segundo de Chomón. Intentamos viajar a los orígenes del cine, cuando aún no se había escrito la gramática de la edición que la rige hoy. El resultado es un tanto bruto, grueso e inesperado. Incluso para nosotros. Creo también que aparece algo de David Lynch (pero porque nos gusta mucho), a mi en lo personal me ha resonado algo del Teatro de Chile y Manuela Infante, se nos empezó a aparecer también Lars Von Trier y su Dogville. Estuvimos viendo además muchas películas de ciencia ficción de los años 40 a los 70 y eso se nos quedó pegado. La idea original de esta película era hacer una versión local y personal del cine de efectos especiales y de ciencia ficción, pero poco y nada queda de eso, más que las ganas de levantar un mundo posible con un par de efectos simples y la buena voluntad del público y la cámara.

C: Añadiría a La Troppa, Jan Svankmajer, Michel Gondry y Karel Zeman. También me he acordado harto de Roger Ballen y de la exposición Transformers, curada por Mario Navarro. Me gusta la idea de que las exposiciones están habitadas por fantasmas de exposiciones pasadas que ocurrieron en ese lugar.



CLAUDIO CORREA

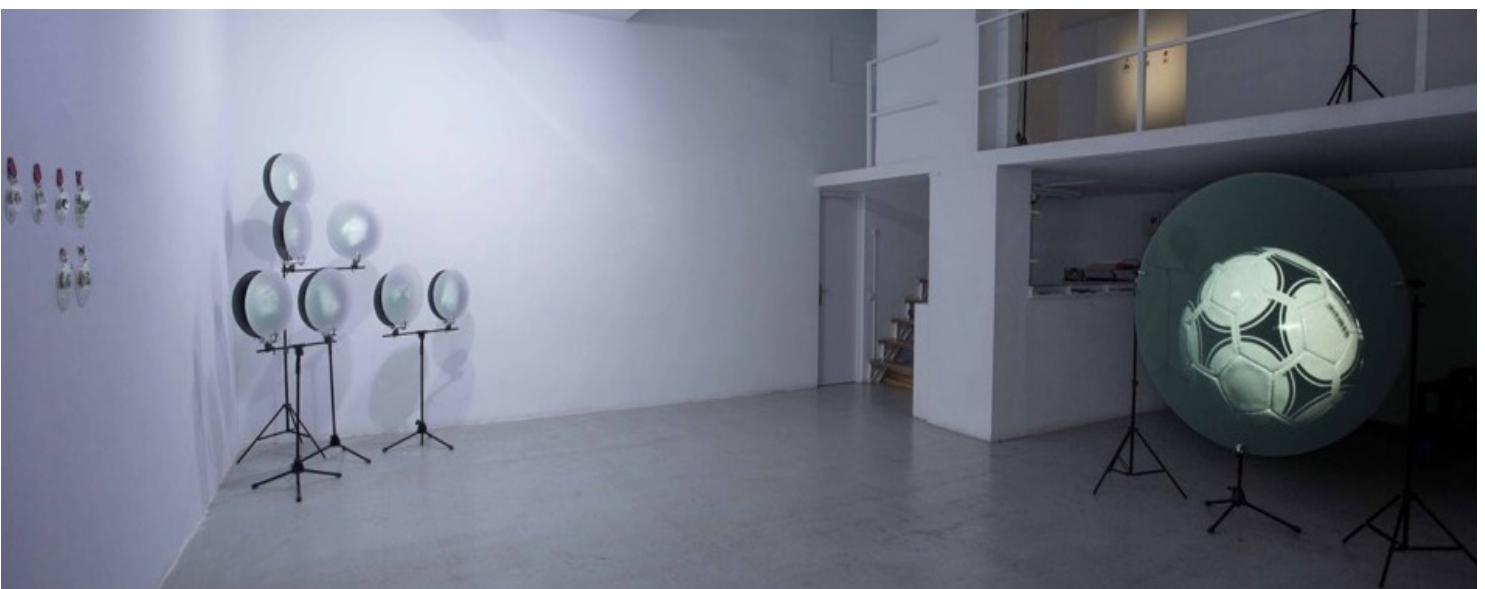
04

La obra de Claudio Correa plantea críticas e interrogantes respecto a la contingencia y lo hace con un lenguaje tan agudo, como sus ideas. Cuando pintaba, años ya de aquello, abandonó los soportes convencionales en favor de materiales que tenían una carga conceptual o simbólica que aumentaba el potencial de sus imágenes.

Eso hasta que se despidió del medio con una obra en la que dos paletas de pin-pon, cada una con su rostro pintado en ellas, arruinaban los retratos a punta de pelotazos. “Uno aguanta todo, mientras dure poco” (2002), la obra en cuestión, era uno de sus primeros artefactos mecánicos. El sonido y el movimiento, puesto al servicio de obras que cuestionan nuestra relación con el capitalismo, la identidad y la historia. Pero casi siempre, con una distancia de cualquier pedagogía. No extrañan entonces sus piezas realizadas con billetes o el reciente empleo de monedas y emblemas, ese cruce de capitalismo e historia patria, que cargamos a diario.

Desde comienzos de este siglo, Correa decanta su labor hacia los nuevos medios. Sí, hace videos, pero lo característico de su hacer está en la exploración de tecnologías análogas, entre la magia y el artilugio casi, que permiten grandes efectos, con recursos técnicos sencillos, aquello no lo priva, sin embargo, de emprender proyectos tan espectaculares como lo fue “Libertad, Igualdad, Fatalidad”, el velamen de un barco -escala 1/1- que lo mismo situaba la difusión de los ideales revolucionarios enquistados en nuestro continente; que de las derivas políticas y migratorias, todo en medio del Museo de Bellas Artes, uno de los grandes emblemas de nuestras celebraciones del Centenario.

Como el más reciente ganador de la Beca Fundación Actual Mavi UC, quisimos conversar sobre sus obras y sus ideas. Inseparables.



CG: ¿Qué significó para ti ganar esta beca?

CC: La posibilidad de poder desarrollar una propuesta experimental, con procedimientos no muy convencionales de una forma más suelta y menos burocrática que con los fondos públicos, a los que generalmente podemos postular los artistas para desarrollar nuestros proyectos más arriesgados.

CG: Y lo hiciste desde España ¿hace cuanto está allá? ¿Planeas quedarte?

CC: Ahora hago 5 años en España, y si, planeo quedarme acá, siento que se vive un momento de apertura post pandemia muy especial que hace confluir -particularmente en Madrid- mucha diversidad de gente y mentalidades, una suerte de Belle Époque y como tal, con la sensación que pronto todo saltará por los aires.

CG: Es interesante como saliste del contexto chileno, para abordar una visión de carácter hispanoamericano. ¿algún hito en ese proceso?

CC: Tener una visión de Chile situada en hispanoamericana, me resulta de lo más natural, cuando estaba en el liceo recuerdo en un momento muy particular de nuestra historia nacional, de pronto comienzan a llegar compañeros nuevos a integrarse al curso que hablaban con acentos distintos, ellos volvían del exilio con sus padres, muchos de ellos procedentes de México o Venezuela. Esto te situaba como individuo no solamente en una proximidad geopolítica con otros, te hacía sentir parte de una misma entidad continental unida por el idioma y complicidades emotivas, etc., pero también relacionada por los mismos traumas poscoloniales, de clasismo y racismo que aún resuenan como problemas a solucionar en todo el continente.

CG: Hoy se ha tomado la agenda informativa y política, la violencia. En tu obra has trabajado con el mundo penitenciario...

CC: Si, aunque para ser precisos me focalicé en los profesores e internos del SENAME, al salir de la Universidad de Chile- por temas de subsistencia

económica- en un momento me tocó formar parte de un equipo de entrevistadores del sociólogo Marcelo Orellana -recientemente fallecido, a quien aprovecho de homenajear en esta entrevista- quien nos enseñó cómo abordar una realidad de marginalidad que rompe con tu burbuja del arte, la cultura, etc., violencia que no sólo margina a los adolescentes presos, también a los educadores que se hacen cargo de ellos, situación que pone al límite el para qué de la pedagogía, el reinsertarlos a dónde; o la misma supuesta perfectibilidad del ser humano. A partir de ahí hice cuatro proyectos entre 2003 y el 2010, basados

“Yo definiendo el humor y la risa como un acto de lucidez”



en entrevistas a internos y profesores del SENAME, algunos de ellos artistas excompañeros de la universidad. Dentro de sus impresiones uno me decía: “cómo puedes convencer a un muchacho para que no robe si toda la publicidad se basa en un deseo puro, que te dice: llévatelo no importa el costo”.

CG: Esa idea aparece en tus obras dedicadas a los saqueos ocurridos en Concepción tras el terremoto del 2010, presentabas la situación con distancia, sin emitir juicios de valor. Distancia e ironía... en tus piezas es habitual el empleo del humor negro. Hay política y conciencia social, pero pareces deliberadamente evitar la gravedad

“El humor es interesante, porque es intrínsecamente subversivo”

CC: Yo defendiendo el humor y la risa como un acto de lucidez, recuerdo que en la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa*, se daba al final del libro un debate entre dos monjes, uno racionalista y otro dogmático que quería quemar un libro de Aristóteles dedicado a la comedia, por el poder destabilizador para la fe que él veía en la risa, y este era el hacer perder el miedo al diablo y debido a ello, ese libro era peligroso porque: enseñar a liberarse del miedo convierte a la risa en un acto de sabiduría. Parafraseando al monje malo del libro, puedo afirmar en defensa de la risa, que entrega a quién la porta, el poder de invertir las relaciones de dominación. Por ello el humor es interesante, porque es intrínsecamente subversivo.

CG: ... pienso por ejemplo en una de tus obras más recientes "Ignición"...

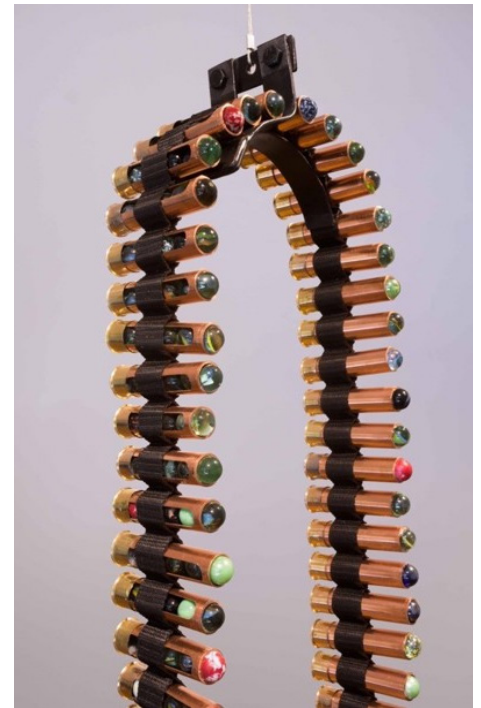
CC: El video *Ignición* reversiona al subgénero humorístico del slapstick de gran éxito en los albores del cine, mediante gestos y sonidos estruendosos. De esta forma el video muestra desde una visión vertical de pantalla, muy propia del registro amateur realizado por un celular, la celebración de cumpleaños de un padre de familia, en donde a modo de "broma", la torta que lo homenajea explota, iniciando progresivamente estallidos que aumentan en velocidad y cadencia de repetición hasta percibirse como ráfagas de disparos, atentados o situaciones extremas. Intercalados entre las explosiones, aparecen en un vertiginoso racconto, los hitos biográficos de nuestro homenajeado, provocando cortes e intervalos visuales, similares a los de una luz estroboscópica.

De esta manera busco interpelar al espectador sobre lo que alcanza a percibir o lo que se incrusta en la memoria, pero no es racionalizado, como ocurre en los fotogramas escondidos en los mensajes subliminales. Este video es una reflexión sobre los límites perceptuales y éticos de la imagen en movimiento, realizando un guiño al principio del cine: la sucesión rápida de imágenes fijas, ante la cual la mirada distraída del espectador no tiene certeza ni conciencia de todo lo que se le muestra.

CG: Cortes, manipulaciones y trucos ópticos, dispositivos mecánicos, apare-

cen con frecuencia en la construcción de tus proyectos. Razones técnicas de sobra. Pero cuéntanos algo de la estética y la simbología de todo aquello...

CC: Esta serie de trabajos que he titulado "Esculturas lumínicas" trabaja con óptica y numismática. Este trabajo surge de mi sospecha o suspicacia sobre la conectividad que nos ofrecen los dispositivos visuales, debido a que su uso y propagación ha reconfigurado tanto la subjetividad como la vida social contemporánea desde la inmaterialidad y la incertidumbre sobre la existencia de los objetos que muestran. Mediante la combinación de elementos de óptica, iluminación y piezas de retroproyección reinterpreto la imagen en movimiento como alternativa a los formatos tecnológicos convencionales. Estos últimos, en su mayoría proyectores y pantallas, generan imágenes, cuyo formato/cuadro de visión rectangular, no ha abandonado las directrices de la tradición pictórica realista, como la verosimilitud y la nitidez de las formas. Por el contrario, a través de la experimentación con proyectores analógicos y de la colección de distintas monedas he generado formas de situar la visualidad monetaria en el terreno de la animación mediante la superposición de proyecciones.



CG: Este año cumpliste 50. ¿Qué te han aportado los años?

CC: Gracias por recordármelo...

(Risas compartidas)

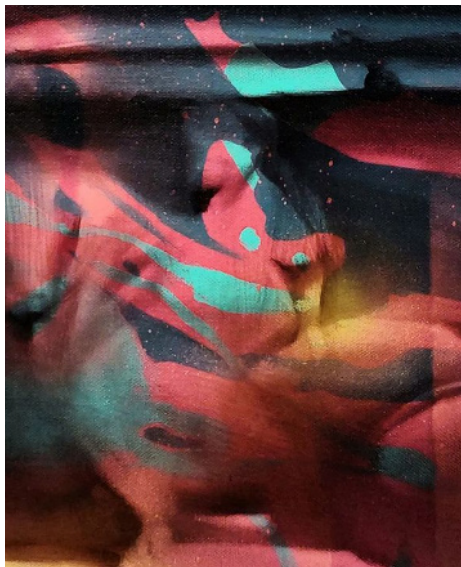
...No sé si los años me han significado mucho aporte, porque desde adolescente me he estado entrenando para ser viejo, pero al menos puedo afirmar que los años me confirman que puedes estar actualizado u obsoleto independientemente de la cáscara.



05

“Por eso, lo que llamo mi “archivo” no es otra cosa que la práctica de buscar distintas formas de visualizar las imágenes que recolecto, y de podar lo más posible los clichés con los que vienen cargadas a través de estas aglomeraciones”

ADRIÁN GOUET



Habla con la misma soltura con la que pinta sus composiciones de variado formato. Con estudios de psicología primero y arte después (en la Universidad Católica) el artista acaba de cumplir cuarenta años el pasado agosto. Maduro, pero sin posar de tal, su obra se beneficia de su curiosidad casi infinita.

Deambula por la historia del arte y las ideas y se deja inquietar por la naturaleza de las cosas. El resultado son imágenes cuya superficie pictórica desafía -y contraría a veces- nuestra percepción de la realidad. El suyo es un lenguaje realista que se vale del color y de la mutación de la imagen, para crear situaciones de misterio silente. Desconfiando de sus propios logros-que podían convertirse en fórmula- el artista viajó a Londres a cursar un doctorado en el Royal College. Debió enfrentarse a la pandemia y reformular sus planes iniciales. Una oportunidad para pensar en su obra y sus procesos de trabajo, algo de lo que conversamos en esta entrevista...

CG: Tu última exposición, en Galería TIM es una bipersonal, cuéntanos como surgió -y por supuesto- que estás presentando

AG: La muestra surgió de la colaboración y amistad con los directores de TIM, los artistas Benjamín Edwards y Martín Daiber. La invitación de ellos fue a participar en el programa que se propusieron como galería de realizar exclusivamente exposiciones bipersonales durante este año. Y lo interesante es que el formato de esta bipersonalidad ha sido más un experimento curatorial que la puesta en escena de una idea previamente concebida por parte de ellos —un tema, concepto, o asunto unificador— así que pudimos desarrollar un proceso de trabajo bastante libre. La pintura acabó siendo el único aglutinante con el que llegamos a armar esta exposición junto a Irma Sepúlveda, a la que titulamos “Fósil”.

CG: ¿Y de qué va lo tuyo en la muestra?

AG: Lo que estoy presentando son ocho pinturas de un rango amplio de tamaños. A propósito del título, trabajé en ellas teniendo una idea bastante vaga pero insistente relacionada a los fósiles y sus fantasmas impresos, las escalas geológicas de la imagen. Estoy buscando respecto a nuestros imaginarios contemporáneos una especie de tono pompeyano, por así decirlo, una cuestión ruinoso y exuberante, simultáneamente ancestral y “popera”, el eco colorido de una tragedia.

CG: Y además parecen imágenes fundidas, cuéntame de eso

AG: Creo que fue justamente después de visitar Pompeya, a comienzos de este año, que esa agregación o encuentro de varias imágenes en una misma tela se me hizo más nítido y atractivo

como formato de trabajo. Uno veía ahí no sólo el rastro alucinante de una naturaleza muerta pintada hace más de dos mil años sobre un muro, sino que veías el muro mismo como algo igual de alucinante y sobrecogedor. A partir de esa impresión doble me puse a buscar cómo tramar dos registros de la imagen en una sola pintura, en el sentido de que las texturas y relieves de un muro podían funcionar como imagen independiente a la capa de rayados, colores y toda clase de pintarrajeos que lo cubría, y ambas podían cruzarse casi de cualquier forma, a la manera de un mapping, haciendo que aparecieran toda clase de ambigüedades bien interesantes e imprevistas. En el fondo el muro es una forma paradigmática de la imagen, como lo fue la ventana para el Renacimiento, o lo que para nosotros es la pantalla. Uno podría decir incluso que el muro es el paradigma más ancestral de la imagen, y de alguna forma he querido invocar algo de esa ancestralidad haciéndola pasar por unas paletas de color bien saturadas, un poco como también ocurre en los mismos muros del barrio Yungay, donde se emplaza la galería, que son bien pompeyanos por lo demás.

CG: Ideas que me imagino desarrollaste-parcialmente al menos- a partir de tu experiencia reciente en Europa. En una sesión académica on line -junto a Raimundo Edwards- contabas acerca de tus procesos de producción cuando estabas en Londres y confinado en plena pandemia, ¿Cómo fue tu experiencia en el doctorado? ¿Cómo afectó a tu práctica artística?

AG: Mi experiencia en el doctorado que estaba haciendo en Londres cambió radicalmente con la pandemia. En retrospectiva diría que esos cambios fueron positivos para mi trabajo, pero a la vez muy difíciles de asimilar en el

momento en que se produjeron. Fuera de las alteraciones a nivel personal y familiar, mi práctica artística pasó varios meses a una suerte de estado de hibernación lejos del taller y la pintura, en el cual me dediqué básicamente a leer y escribir.

CG: Eres pintor, pero tienes un interés muy concreto por el lenguaje escrito...

AG: Precisamente, gracias a la cuarentena me liberé de la ansiedad del recién llegado que estaba teniendo de pasar la máxima cantidad de tiempo posible pintando. No quería abandonar por ningún motivo el taller, pero obviamente no me quedó otra. Me volqué a los libros y a las caminatas por esa ciudad increíble, y de a poco fui dándome cuenta de que mis ideas e inquietudes podían perfectamente seguir desarrollándose al escribir, cosa que por lo demás tenía que hacer como parte de mis obligaciones académicas. Solo que con el encierro le volví a agarrar el gusto a hacerlo, lo que había olvidado un poco. Eso fue bien importante cuando la situación se empezó a normalizar tiempo después, porque me ayudó a balancear mejor las ocupaciones del pintor con las del investigador, con lo cual el proyecto doctoral pudo seguir su rumbo, pese a todo lo que estaba pasando.

CG: Ya que hablas de escritura una de tus pinturas ilustró la edición Anagrama de “Un verdor terrible” la extraordinaria novela de Benjamin Labatut. La imagen es una explosión atómica, algo inquietantemente actual y que atraviesa la novela...

AG: La verdad es que la novela de Benjamín es una joya y para mí es ciertamente un honor que él haya querido que esa pintura ocupara la portada. Ha sido una gran plataforma no sólo para llegar a un público más amplio sino también para darle resonancia a lo que significa

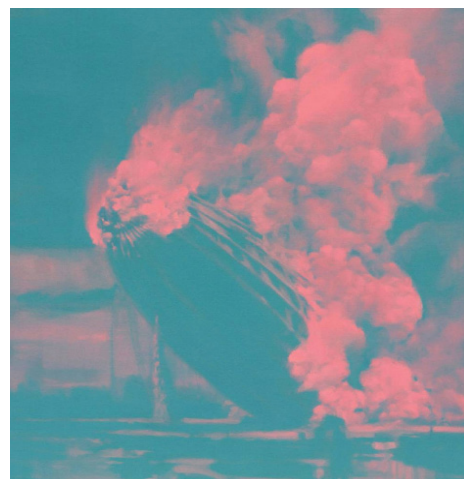
esa imagen del desastre atómico a través de la novela y su tejido tan particular. Al leerla uno pasa por muchos asuntos de corte científico pero que están conectados de una manera completamente insólita —el descubrimiento de los hoyos negros junto a las trincheras de las Primera Guerra Mundial, o el origen químico de ciertos pigmentos con las prácticas siniestras del nazismo— de modo que le hace bastante justicia al título que la novela lleva en su versión en inglés: *When We Cease to Understand the World*, “Cuando dejamos de entender el mundo”. Si algo tiene de monstruoso la cuestión de la bomba atómica no es simplemente su capacidad destructiva sino el hecho más inquietante y radical de que la textura misma de la realidad parece desintegrarse. Pienso que por

Así que me fui a una residencia bien lejos, cerca del polo norte, en Finlandia específicamente, donde por una serie de razones era casi imposible pintar, pero donde también el entorno geográfico era tan impresionante y extraño que pude silenciar las voces con que yo mismo me cuestionaba permanentemente el futuro de mi trabajo. Lo que hice en esa residencia fue imprimir pequeñas copias de todas las imágenes que había usado para pintar desde que empecé a trabajar. Al disponerlas sobre una gran mesa pude visualizar de forma muy clara lo repetitivas que eran, o sea, pude ver cómo yo mismo me había armado una especie de reglamento sobre mis modelos que era bastante más rígido de lo que recordaba, una norma implícita de lo “pintable” que nunca había mirado de

al trabajo de muchos artistas que piensan también su archivo como una dimensión paralela de su obra, o como un aparato creativo simplemente, en el sentido de que es un espacio de experimentación con las imágenes y sus narrativas. De toda esa experimentación se ha tratado el doctorado que he estado haciendo, y el próximo año tendré la ocasión de exponer buena parte de lo que ha resultado de ella.

CG: Nuestro espacio, en Fundación Actual, está dedicado a artistas de mediana carrera. No solo se trata de trayectoria, también de experiencias vitales. ¿Cómo crees que puede afectar la paternidad a un artista?

AG: Bueno, tener hijos es un cambio



ahí podría estar la actualidad de la que hablas.

CG: La verdad es que mi conexión era más obvia, pensaba en las amenazas de Vladimir Putin. Volviendo a tus obras recientes, me ha llamado poderosamente la atención un enorme mural de imágenes, como un archivo visible y de múltiples entradas y conexiones

AG: Así es, pero esa multiplicidad se ha ido produciendo de modo bien paulatino. Comencé a trabajar en lo del archivo por una razón práctica, que era la de salir de una “pana” creativa. Había llegado a un punto en mi trabajo, hace unos cinco años, donde simplemente no se me ocurría nada que no me pareciera una triste repetición de lo que ya había hecho.

modo tan directo. Empecé entonces a imprimir otras imágenes que tenía en el computador, además de recortar revistas y libros medios raros que encontraba en una tienda de productos de segunda mano que había en un pueblo cercano. Incorporé estas otras imágenes a esa mesa, y rápidamente aparecieron conexiones inesperadas que ampliaban los significados de las imágenes en múltiples direcciones. Eso me pareció fascinante, era un extenso territorio que explorar. Por eso, lo que llamo mi “archivo” no es otra cosa que la práctica de buscar distintas formas de visualizar las imágenes que recolecto, y de podar lo más posible los clichés con los que vienen cargadas a través de estas aglomeraciones medio caóticas, o como se dice, rizomáticas, sin una jerarquía preestablecida. Todo esto me ha acercado

de escala astronómica en la vida de cualquiera creo yo. Como mi hija todavía no ha nacido —queda poco eso sí— no me atrevo a responder tu pregunta con mucha seguridad, aunque sí puedo decir que me he dado cuenta de lo siguiente: que la noticia de su llegada ha sido el mejor impulso creativo que he recibido en mucho tiempo.

06



DANIELA RIVERA



Radicada en Boston desde el año 2002, Daniela Rivera ha construido-paso a paso- un sólido proyecto artístico en el que habla tanto de su experiencia de emigrada, como de los recuerdos y vivencias de otros. Hoy, podría decirse, que todas sus ideas se encarnan, y funden, con los espacios en que expone. Una preocupación que se hizo visible a comienzos de este siglo, en pinturas que representaban los muros de las más prestigiosas instituciones del arte, excluyendo las obras que soportaban, la historia, el tiempo, la institucionalidad cultural se ponían en juego de forma plástica y poética.

El lenguaje de la artista se nutrió primero de su experiencia pictórica en los talleres de la Universidad Católica donde compartió ideas y experiencias con artistas como Alejandra Wolff, Caterina Purdy o Iván Navarro. Inspirada tanto en los maestros del barroco, como en la producción de Lucian Freud su imaginario transitó hacia una estética en la que caben la arquitectura, el dibujo y la pintura. Una obra, la suya, que recoge lo que parecen experiencias contrapuestas: minimalismo y barroco, para abordar el espacio expositivo -en todas sus posibilidades- y referirse a la experiencia humana vinculada a los traumas históricos y los desafíos contemporáneos.

CG: Llevas mucho tiempo en Estados Unidos...

DR: ¡Ya han pasado 20 años! No fue fácil, fui “single mom” como se dice aquí y trabajé como babysitter, profesora universitaria y guardia de seguridad en museos, muchas veces los tres trabajos al mismo tiempo, pero al final todo funcionó. Mientras hacía todos estos trabajos y era mamá, siempre seguí produciendo obra. Nunca le puse pausa a mi trabajo artístico. En el 2006 fui aceptada para ir a Skowhegan y me gané una beca que cubrió por completo mi participación en la residencia. Esto ayudó mucho a conectarme con artistas no solo a nivel nacional sino también internacional. Luego en el 2009 postulé a un trabajo en Wellesley College y tuve la suerte de ser la candidata que ganó la plaza académica. Este trabajo trajo la estabilidad económica que me permitió trabajar en el taller con mucha más energía y constancia.

CG: ¿Y logras mantener contacto con la escena del arte chileno? ¿O ya le perdiste la pista?

DR: Siempre he intentado mantenerme al tanto de lo que pasa en Chile. Creo que el arte chileno es profundo, complejo, serio, despierto, informado, y responsable. La escena nacional me parece mucho más interesante y sofisticada que la escena norteamericana. Me parece que hay más sutileza y áreas grises en la pro-

ducción artística Chilena. Creo también que las políticas de identidad en EEUU, son discursos reductivos, agresivos y muy agotados, y esto dificulta la producción de obra con posibilidades transformadoras.

Pero lamentablemente no me relaciono mucho con la escena chilena. Lo he intentado varias veces, pero requiere mucho esfuerzo y tengo poca tracción. Es triste ya que todo mi trabajo es mayoritariamente investigado en Chile, y es hecho a partir de mi experiencia como chilena. He tenido un par de exposiciones allá desde que estoy en EEUU, pero no puedo decir que mi obra tenga presencia. De hecho, uno de los momentos más importantes para mí fue el haber podido montar en Chile la obra “Sin Evidencia”. Este proyecto lo pensé, dibujé y maquetteé el año 2002 y era la primera vez que dejaba por completo la pintura de lado y trabajaba la corporalidad, vulnerabilidad y abusos de poder fuera de la representación y desde el espacio y la materialidad. Pero esa obra permaneció en dibujo y pequeñas maquetas ¡hasta el año 2019!

CG: ¿Lograste exhibirla entonces?

DR: Pude montarlo en Brandeis University aquí en EEUU, y la obra duró solo 3 días en exhibición porque a las personas que trabajaban en el edificio les molestó el olor del jabón Zote que usé para construir el muro. El tener que retirar las más de 2000 barras

de jabón de la sala de exposiciones le dió mayor carga política a la obra. Pero si, fue infinitamente triste tener que desmontarla. Luego fue expuesta en el Davis Museum, pero el día después de su apertura vino el Covid y el museo cerró.

CG: Casi una maldición...

DR: O sea nuevamente una obra que permaneció en silencio por casi 20 años volvía a ser silenciada. Cuando se presentó la posibilidad de mostrarla en Matucana 100, dentro de la muestra Políticas del Espacio, curada por ti, esta vez construida con jabón Popeye, como siempre fue pensada, sentí que por fin volvía a participar y estar en Chile. No sé si conteste la pregunta, pero al menos hay pequeños roces con la superficie de una respuesta. La verdad, esta es una pregunta que duele un poco responder.

CG: Muy respondida, no deja de ser curioso que volvieras a escena con un muro. Eso me lleva a un punto que es la preocupación central de este espacio de reflexión. La pregunta por la mediana carrera, que es también una pregunta -implícita- por lo que significa la madurez y la creación artística. ¿Qué elementos ha sumado la madurez a tu trabajo, entendiendo que quizás una nunca es “maduro”

DR: Esta es una pregunta cargada de humor. De hecho, dibujo una sonrisa en mi cara. Como dices no me siento una

artista madura o a la altura de una mediana carrera. Ahora si definitivamente madura en términos corporales. La edad y la experiencia si bien no traen seguridad -en mi caso- han traído una cierta irreverencia a mi timidez y mis temores. Eso se traduce en obra más arrojada, más desinhibida y a la persecución de contenidos en forma más apasionada, entregada y a la vez responsable. Hoy soy una artista menos talentosa, menos virtuosa pero mucho más despierta, consciente y responsable. Es como una paradoja, es como salir a la calle en pelotas, pero haciéndose cargo de mi desnudez.

CG: A propósito de lo mismo, de pasión y desnudez, En 1999 expusiste una gran pintura en el MAC Forestal. La pieza era un martirio, y tanto el victimario, como la víctima, estaban encarnados por ti. La obra tenía un carácter barroco, había teatro dolor y una preocupación por la representación de la corporalidad, por la carne... Cuéntame que intereses te movían entonces, con qué artistas te relacionabas.

DR: Víctima, victimario, y testigo todos estaban encarnados por mí. La obra no era solo la pintura. El MAC me dio

acceso a una sala del segundo piso de la sede del Parque Forestal. La sala estaba en desuso y no en muy buen estado. Entonces lo que hice fue limpiar la mitad de la sala y pintar las paredes y el suelo de esa fracción. El resto de la sala quedó como estaba antes. Instalé tres sillas frente a la pintura, como a unos 6 metros de distancia. Sillas blancas de diseño neutro.

La pintura está basada en el Martirio de San Erasmo, pintado por Nicolas Poussin (1628-29) y que hoy está en la pinacoteca del Vaticano. Para mi mostraba la obra de Poussin encarnaba la imagen de una sociedad violentada y abusada. Pero me interesaba también la idea de los roles de los personajes en la obra, y quise que esos roles fueran intercambiables haciendo más evidente lo circunstancial de nuestras posiciones sociales y lo impredecible de nuestro accionar confrontados con el trauma y el miedo. Las sillas frente a la pintura cumplían esa función, acentuar la posibilidad o imposibilidad de la elección y pedían también el tomar responsabilidad.

Como dices la obra es de carácter barroco, mi obra en general es de carácter

barroco. Creo que esto es tanto una elección como una herencia de carácter "inclinado" y una que hago consciente y estratégicamente. El barroco es de alguna forma una especie de herencia encarnada de occidente en Latino América. Lo tomo así, y lo hago mío a mi manera. Distorsiono la forma, le cambio el género a los personajes, imito el estilo pero cambio el contexto, la narrativa y los significados. En ese momento era podría decirlo un ejercicio formal de canibalismo cultural. Hoy si bien es raro que vuelva a la representación del cuerpo, o la carnación, el principio de la corporalidad en mi obra, la invitación a participar de la construcción del significado, ideas de coautoría, digestión, y transformación de la pulsión barroca siguen al centro de mi obra.

*“La edad y la experiencia,
si bien no traen seguridad
-en mi caso- han traído
una cierta irreverencia a mi
timidez y mis temores”*



CG: Tras eso casi un cambio radical, en apariencia al menos. Desaparece la figura en favor del espacio.

DR: Es curioso lo sé, pero creo que la preocupación es la misma. Si miras mi obra antes de mi traslado a EEUU, si bien lo que mostraba era solo pintura encarnada, estas obras siempre partieron como dibujos en donde la primera consideración era el espacio que estas pinturas ocuparían. El espacio de exhibición de alguna forma determinaba la imagen y el formato. Mis obras presentaban el cuerpo, pero el espacio en mis pinturas era siempre un vacío. Mi intención era que la pintura habitara el espacio. Me interesaba que existiera una relación de tal forma que el significado de la obra fuera determinado por tres factores, el lugar, la pintura, y la interacción del visitante. Cuando me trasladé a EEUU mi trabajo con la corporalidad pasó a tener un significado muy distinto. Esto producto de las políticas de identidad. Mis cuerpos pasaron a ser la representación de otro. Las ideas de carnación, trauma, abuso, vulneración de la psique, etc, pasaron a ser invisibles y fueron remplazadas por una lectura muy distinta. Ahora mi obra era leída como la representación del cuerpo femenino latinoamericano. Me pareció super problemático. Mi obra vista en este nuevo contexto era mi participación en la actuación del estereotipo de mi persona como sujeto

femenino latinoamericano. Un paquete perfecto para el consumo occidental de mi obra y uno que vaciaba por completo mi obra de agencia determinante.

Esto me hizo mirar mi trabajo con ojos super críticos y revisarlo seriamente. Decidí poner el acento en otra dimensión de mi trabajo y en vez de representar la corporalidad y su vulnerabilidad, abrir el espacio para la participación de otros cuerpos en el espacio. Trauma, ejercicios de poder y responsabilidad; empatía, y vulnerabilidad siguen al centro de mi obra, pero el cuerpo ahora no es representado sino que está presente como agente transformador de significados. ¿Tiene sentido?

CG: En vez de representar el cuerpo, cedes esa posición al propio espectador y te pone de lleno en una reflexión plástica y crítica respecto a la espacialidad: arquitectónica y geográfica. Tu muestra en el MFA (Museum of Fine Arts) de Boston consistió en dos piezas -monumentales en escala- relacionadas con Chuquicamata; una de ellas, enfrentaba una de las piezas más conocidas de Tara Donovan...

DR: Fue un proceso largo que empezó en el 2014 con mi postulación a una beca que se llama "Traveling Schollars". Es una beca que financia un viaje de investigación para artistas. Usualmente esta beca se otorga a alrededor de 10

artistas y después de un año el MFA visita los talleres de los artistas becados y determina a quien se le otorgara una expo individual en el Museo. Al momento que la comisión del MFA visitó mi taller, había viajado en varias ocasiones a Chuqui, tenía mucho material audiovisual, material y pictórico en camino y tuve la suerte de ser elegida para esta muestra individual. El espacio de exhibición ya estaba determinado y la obra de Tara Donovan es una parte importante de ese espacio. Mi exposición estaba en el calendario para el 2017 lo que me dio tiempo para hacer más viajes y más entrevistas, acumular más material y estudiar el espacio en el que exhibiría mi obra. De hecho, no solo tomé en cuenta las dimensiones, materiales, arquitectura, historia y por supuesto, Tara Donovan, sino que además estudié el paso de la luz natural en el espacio y como dibujaba con sombras sobre las paredes. Esto me permitió diseñar las dos obras en íntima relación con el espacio. La muestra entera fue concebida como un gran gesto de dibujo en el espacio, recíproco a las actividades de terraformado de la minería a tajo abierto.



CG: ¿Y cómo lo resolviste?

DR: Cortamos el muro principal del espacio exponiendo la estructura metálica que lo soportaba y mostrando el muro original que había sido cubierto para generar mas espacio para muestras. Luego inclinamos los 8 metros restantes del muro en una diagonal hacia el centro del espacio y específicamente hacia la obra de Tara Donovan a modo de indicarla y hacerla participar en el dialogo. Luego intervine la superficie de este muro inclinado con un dibujo en punta de cobre que trazo siluetas de material traído de la mina. Use el espacio del muro como caja de resonancia para amplificar los más de 150 archivos de sonido recopilados durante los casi tres años de investigación. Para esto colaboré con la compositora de ópera y música electrónica Jenny Olivia Johnson, con quien desde entonces hemos colaborado en múltiples ocasiones.

La otra obra de gran formato también fue diseñada para el espacio y es una pintura que escala el espacio de la sala también en una diagonal pero como respuesta opuesta a una de las diagonales estructurales del espacio. La obra era solo posible de ver en su totalidad desde el piso inferior del espacio. Para llegar a las soluciones formales que daban cuerpo a la investigación, todo el trabajo lo hice en dibujo, dibujos a los que llamo platónicos, porque son increíblemente ideales y no presentan ningún problema. Lo hermoso es empezar a construir con y encontrar las miles de asimetrías entre el dibujo de proyecto y la realidad material que finalmente construye la obra y su significado.

CG: En el Fitchburg Art Museum (FAM) , el año 2020, realizaste la muestra *Labored Landscapes (where hand meets ground)* [Paisajes trabajados (donde la mano toca la tierra)]

DR: Esta muestra fue super importante y una especie de mini retrospectiva de mi obra que me llevó a volver a la

representación del cuerpo después de 20 años. Esta vez el cuerpo se transformó en representación de memoria y espacio. Tres galerías enormes fueron dedicadas a mi obra y solo instalé un proyecto en cada espacio. Cada proyecto planeado especialmente para el espacio y transformando dramáticamente cada lugar. Narrativa, historia y concepto eran partes importantes en la construcción de cada uno.

CG: ¿Y en qué estás ahora?

DR: En una etapa con mucho potencial. Estoy preparando un proyecto super grande que para Mass MoCA para el 2025. Tengo un espacio enorme, el tercer piso del edificio N5 de Mass MoCA. Son tres galerías que estoy considerando, como un solo espacio para construir una obra que irá instalada como un segundo suelo. La obra cubre la totalidad de las salas inclinando el suelo de las galerías y estaré toda hecha en Fresco. Estamos recién empezando a trabajar pero tengo el apoyo del museo y la curadora de la muestra es fantástica. Apoya el proyecto y está igual de entusiasmada que yo. Es una obra que me hace volver a los orígenes de mi trabajo en Chile. Simulación formal que produce cuestionamiento de funciones, memoria material, y subversión de significados. Conjunto a la muestra estamos planeando una publicación con Radius books y la exhibición de efímera, producto de la investigación en el museo durante los próximos años de producción. Estoy preparando un proyecto de grabado también con Hartford Art School en Connecticut, que me tiene ilusionada y que generara performances y la participación de la comunidad universitaria en Hartford y la producción de lo que espero sea una bonita edición de grabados de gran formato. Esto suena increíble, ¿no? Bueno la otra cara de la moneda es que dejé la galería que me representaba (era lo que tenía que hacer), pero ahora nuevamente me muevo sola, tengo un par de proyectos posibles entre ahora y el 2025, y la cosa se ve compleja. El eterno vaivén, pues.



07

JORGE PADILLA

Jorge Padilla (Santiago, 1969) es artista visual y docente. Se formó como grabador en la escuela de arte de la Universidad Católica, la misma en la que ha sido profesor, subdirector y director. Conoce tanto los entresijos de la administración universitaria, como los procesos y técnicas del grabado, quizás más simples que la burocracia académica. Como artista, es parte de una generación que creció bajo el alero del grabador y premio nacional de arte Eduardo Vilches. Un profesor que, a su conocimiento de la xilografía y la teoría del color, sumó una innovadora tarea docente.

En la obra de Padilla confluyen el interés visual por el grabado, como una aguda reflexión respecto a sus alcances históricos y políticos. No es extraño que ese interés por la historia del medio, y por el capítulo que se escribió en la facultada de la que es profesor, haya decantado en una investigación y finalmente en un proyecto curatorial.



CG: Jorge, tu eres artista, docente y ahora curador, me parece que en esta exposición confluyen todas esas dimensiones, ¿no? Lo destaco porque en primer lugar la muestra visibiliza una escena que tiene lugar en las aulas de la UC en los ochenta, específicamente en el taller de Eduardo Vilches.

JP: Así es, este proyecto se conecta con todas esas dimensiones, desde mis motivaciones como creador a mis labores docentes e investigador y ahora en esta nueva faceta como curador, labor que ha sido un gran proceso y aprendizaje. No solo está el reinventarse sino en poner a trabajar todas tus habilidades y estar abierto a una formación permanente.

Es importante señalar como contexto que dentro de la enseñanza formal de arte a fines de los setenta y principios de los ochenta se podría afirmar que había un status quo, un enseñanza enfocada más en lo técnico disciplinar, considerando el quiebre cultural, las intervenciones en las universidades y toda la censura y represión que se vivió en dictadura, esto generó que los creadores se reunieran en otros espacios y que sus reflexiones y propuestas se volvieran más crípticas y no literales, los lenguajes se convirtieron en el espacio de investigación y metaforización de lo que se vivía. En este contexto, por ejemplo, se discutía sobre la fotografía, si este era documento, un medio artístico en sí mismo o un grabado que registraba mecánicamente la realidad. En estas reflexiones estuvo involucrado Eduardo Vilches con la gente del Taller de Artes Visuales o con el grupo CADA, ideas que se conectaron con un grupo de estudiantes más inquietos y que encontraron en los talleres de grabado de la Escuela de Arte UC un espacio de experimentación del medio y de creación en torno a la realidad que vivían.

CG: ¿Eduardo Vilches actuaba en solitario dentro de la U.C?

JP: En este punto Carlos Gallardo, ayudante en varios cursos de Vilches, actuó como una bisagra entre las nuevas generaciones y la escena más experimental que trabajaban con otros medios como el video, la acción de arte o auto publicaciones.

Para el grupo de artistas que participaron en esta exposición y sus compañeros fue un espacio liberador y de gran experimentación, el que abrió la posibilidad de trabajar con otros materiales y medios que no eran habituales en el taller de grabado ni en otro espacio curricular. Estas experiencias generaron una impronta en las siguientes generaciones y en el mismo Eduardo Vilches, que llevó el espacio de experimentación al interior de sus clases con un marco de propuesta abierta pero con la exigencia de responder por qué ese trabajo podía leerse como un grabado, teniendo en cuenta el proceso indirecto, la creación de una matriz, la posibilidad de editar una imagen en algún soporte, estos elementos constitutivos de la

técnica se consideraban y se producía un desplazamiento en alguno como un material, soporte o lógica original.

CG: Algo que sin duda tuvo continuidad, al menos en el aspecto práctico

JP: Al finalizar este proyecto, concluí que en las generaciones que siguieron -en los ochenta y fines de los noventa- estas referencias se transformaron en la posibilidad de trabajar en instalaciones, con objetos, textos, fotografías, proyecciones y un sinfín de materiales con nuevas referencias y artistas contemporáneos que no tenían cabida en los espacios académicos, más bien ocurrían como estudios y aprendizajes extracurriculares.



“No solo está el reinventarse sino en poner a trabajar todas tus habilidades y estar abierto a una formación permanente”





CG: El concepto de desplazamiento aparece puesto de relieve. ¿Cómo lo entendieron los artistas de la muestra? ¿Cómo lo ves hoy?

JP: La idea del desplazamiento se forjó con los trabajos de estos artistas en los talleres de grabado de la Escuela de Arte UC. Esta idea de referirse al grabado por sus lógicas más que por una técnica específica es una manera de abrir la noción y posibilitar la experimentación con ideas y materiales muy distintos. Por ejemplo, Silvio Paredes en el Taller de Huecograbado, reemplaza el buril por una pala y la matriz de metal por el suelo de los patios del campus Lo Contador, donde cava tumbas, con las dimensiones del Reglamento General de Cementerios, las que a su vez edita, numera y firma. Este tipo de obras no eran grabados tradicionales, porque no calzan con ninguna de las técnicas, pero mantenían el apego y reflexión del medio, desplazando alguno de sus conceptos o materialidades.

En este sentido es interesante ver cómo el medio se fue ampliando con el tiempo al incorporar otras técnicas o medios mecánicos como la fotocopiadora, el plotter de corte u otras herramientas digitales, lo que amplió el criterio de grabado a grabado experimental, a gráfica expandida o gráfica contemporánea. Por ejemplo, uno de los eventos tradicionales como la Bial de Grabado de San Juan de Puerto Rico (1970 – 2001) el año 2004 pasó a llamarse Trienal Poli/gráfica la que en su temática consideraba la transmigración y los desplazamientos

tecnológicos y conceptuales del medio gráfico. Esto muestra cómo se han desdibujado los límites tradicionales y se han ampliado fundiéndose con un sinfín de técnicas y medios.

CG: ¿Qué te llevó a realizar esta investigación?

JP: La investigación surgió por una necesidad académica al momento de crear el curso Imagen múltiple y desplazamientos gráficos, taller experimental con diferentes técnicas de impresión en donde también quería contar la historia de los desplazamientos del grabado que se realizaron en la Escuela de Arte UC a partir de este grupo con sus consecutivas resonancias en generaciones posteriores. Es así como comencé conversando con Eduardo Vilches y luego entrevistando a Carlos Gallardo, quien fue su ayudante entre 1979 y 1981, y a los alumnos de ese tiempo Arturo Duclos, Mario Soro y Silvio Paredes. Me concentré en este grupo porque tenían obras, registros y continuaron una carrera hasta hoy, pero

en ese tiempo había otros estudiantes que realizaron trabajos experimentales muy interesantes bajo las mismas premisas como Catalina Robson, Alejandra Pulgar, Ariel Rodríguez o Alicia Villarreal. En una segunda parte de la investigación continué con las siguientes generaciones, quienes siguieron experimentando en los talleres de grabado con la referencia de estos trabajos lo que en su mayoría se describían oralmente porque no había registros y nadie escribió mucho más sobre esas obras. Como complemento a estas nuevas posibilidades Vilches reeditó el texto escrito por Luis Camnitzer en un catálogo del colectivo The New York Graphic Workshop quien postulaba la transformación del grabado considerando su capacidad de editar múltiples en distintos soportes, creando el manifiesto FANDSO (sigla en inglés de Objetos Seriadados, Prescindibles, Afuncionales y Libremente Intercambiables), con este texto se dio cierta estructura para continuar experimentando en la creación expandida del grabado y en aumentar el mito de los desplazamientos.



CG: Junto a la muestra, tú y el equipo desarrollaron una publicación muy interesante, cuéntanos de la reflexión previa y los resultados

JP: Si, fue otra parte importante del proceso de investigación y recopilación de información. No me interesaba que quedara reducida en un formato de catálogo con un texto curatorial, en cambio tenía la idea de un formato coral, en el que cada artista escribiera, contando la historia desde su punto de vista. Además, invitamos a Rita Ferrer que escribiera desde una perspectiva externa al grupo, lo que sumó una nueva capa a los relatos. En cuanto al impreso final surgió la idea de hacer eco con la publicación “La Separata”, editada en sus cuatro primeros números por Nelly Richard entre 1981 y 1982 en formato diario mercurio en blanco y negro. Nos pareció muy bueno este guiño ochentero que contextualiza las obras que se exhibieron y también se desmarca de las publicaciones que hemos visto en el último tiempo.

CG: ¿Cómo crees que se leen hoy las obras de estos artistas? ¿Qué singularidades aportan a la escena chilena actual?

JP: Ha sido súper interesante recoger la percepción sobre estas obras, que van desde un público que conocía algunas piezas, a quienes tenían las referencias casi míticas o quienes las vieron por primera vez, en este grupo recibí comentarios muy buenos que leían las obras de manera muy contemporánea, por ejemplo la presencia de la producción animal en obras de Alicia Villarreal y Carlos Gallardo, obviamente la lectura es más directa sobre la muerte de los animales y menos metafórica en los acontecimientos que se vivían en esa época en Chile, la lectura cambia de un asunto estrictamente local a uno más global, o en realidad se agrega esta nueva capa de interpretación.

Entonces me parece que la lectura abierta que ofrecen estas obras es importante en varios sentidos, por ejemplo, en recoger y situar precisamente su origen, describir las motivaciones que forjaron la noción de los desplazamientos del grabado, así como las reflexiones y mensajes poderosos que contienen permitiendo

leerlas en su contexto cultural y político, pero también desde nuestro actual contexto.

CG: ¿Hay proyectos a futuro con esta exposición?

JP: Si, estamos trabajando en ello con los artistas y las galeristas, la idea es montarla en otros espacios tanto en Chile como afuera. Por ahora no te puedo confirmar un lugar pero ya vendrá, creo que es un trabajo muy sólido el que se realizó y perfectamente se puede revisar, ampliar y adaptar a otros espacios y públicos.

Nota: En el marco de esta investigación Jorge Padilla realizó un conjunto de entrevistas, cuyos vínculos vienen a continuación.

1era parte El Desplazamiento del Grabado en el taller de Eduardo Vilches, Escuela de Arte UC (1978-1983)

2da parte El Desplazamiento del Grabado en taller de Eduardo Vilches, Escuela Arte UC (1983-1997)

y en un tercer **video** Eduardo Vilches, la enseñanza del grabado y su desplazamiento

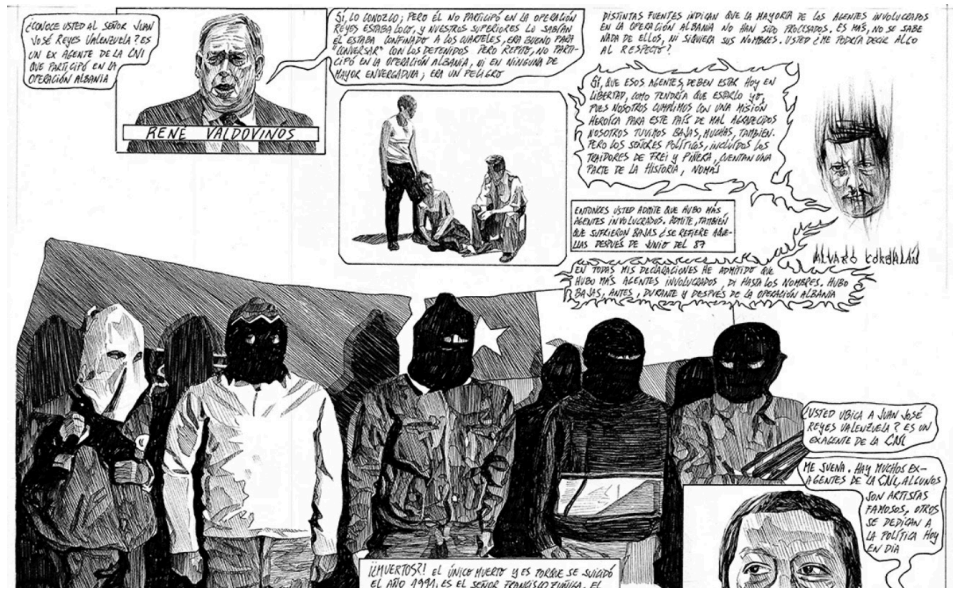




08

“Cuando me empezó a importar un pepino si me iba bien o si lo que hacía era arte o no, se produjo un giro importante. Eso habrá sido, más o menos, a partir del año 2011. Y ello pasó porque en algún momento me di cuenta de que una de las principales razones de dedicarse al arte —en su estrecho vínculo con la vida y no tanto con una profesión— es la de hacer cosas que te gustan y disfrutas, como se hace con el más divertido de los juegos”

JAVIER RODRÍGUEZ



Ha convertido al dibujo en una herramienta de uso múltiple y de reconocimiento internacional, lo demuestran sus exposiciones en Bogotá, Madrid o Praga. Y más recientemente IRA, expuesta en el MUSAC, de Castilla y León. Dueño de un virtuoso manejo de la forma, sus láminas se pasean con seguridad por el fotorrealismo y el expresionismo, lenguajes resueltos con amplio abanico técnico (grafito, aguadas, xilografía). Aquellos recursos los pone al servicio de la historia, o de sus historias. Porque su obra puede leerse como una novela gráfica en la que se despliegan los capítulos más oscuros de la historia reciente chilena, abordados con una óptica que se nutre del cine, las historietas y los videojuegos. Eso le permite deambular entre el documental y la ficción pura o hibridar realidad y ficción con toda libertad. Lo reflejan obras como “Malos” dedicada a analizar sin prejuicios el fenómeno de los encapuchados o “Anticristo” que es una historia de venganza contra unos agentes de la C.N.I. donde realidad y terror parecen una.

Para hablar de su trabajo, su inspiración y la lógica que hay tras sus proyectos quisimos conversar con el artista.

CG: ¿Cómo describirías la forma en la que trabajabas en tus inicios?

JR: Tendríamos que aclarar qué inicios. Pues si con inicio te referes a cuando salí de la universidad, yo te diría que sí, que hay diferencias grandes, que pasan, sobre todo, por el cómo entendía la práctica artística o el ser artista. En esa época la percibía de una manera bastante rígida y normalizada, como una profesión, con reglas y pasos a seguir que debían estar muy definidos. También, muy apegada a conceptos y teorías, por lo demás, casi siempre grandilocuentes. Tenía la idea de que el arte debía ser algo muy racional, profesional y profundo (una profundidad en el peor de los sentidos, es decir una profundidad superficial). En definitiva, el artista como un latero e impostor, porque pensaba que así me iba a ir bien. Claro, eso estaba unido a la idea del éxito y de todas esas tonteras que piensas cuando sales de la universidad. Todo ello, no solo produjo un arte poco singular y vaciado de subjetividad — que, realmente, no era muy bueno salvo algunas piezas— si no también, que me hacía poco sentido a mí.

CG: Bueno, mucho del llamado arte contemporáneo tiene el sello de la “importancia”, tratar temas significativos parece la fórmula para validarse ¿Cómo saliste de eso?

JR: Cuando me empezó a importar un pepino si me iba bien o si lo que hacía era arte o no, se produjo un giro importante. Eso habrá sido, más o menos, a partir del año 2011. Y ello pasó porque en algún

momento me di cuenta de que una de las principales razones de dedicarse al arte —en su estrecho vínculo con la vida y no tanto con una profesión— es la de hacer cosas que te gustan y disfrutas, como se hace con el más divertido de los juegos. En efecto, hacer arte tiene que ser parecido a cuando estás viendo una buena película y no quieres que ésta termine. Entonces, fue en ese momento que me reencontré con el dibujo y las historias. Digo me reencontré porque eso era lo que hacía cuando cabro chico, para divertirme. A partir de ahí cambió mi posición frente a la práctica artística y, en consecuencia, toda mi metodología. Al disfrutar más, empecé a experimentar y hacerle tanto caso a la razón como a los sentidos. Eso llevó a que la sorpresa —en cuanto clave del pensamiento sensible— fuese uno de los aspectos fundamentales de mi trabajo.

CG: Interesante el desvío, pensaba en tus inicios más “profesionales” y tu viajaste a la infancia

JR: Claro es que no veo mayor diferencia, pues en este minuto hago lo mismo. Construyo desde el dibujo figurativo, historias y escenas en las que yo mismo me sumerjo en ellas. A veces los dibujos son recuerdos (por eso aparece la historia de Chile y el barrio en el que crecí), otras actúan como proyecciones de temas que me interesan (la violencia, el terror y la muerte) o en ocasiones pretenden ser otra cosa (una película, un video musical o un cartel). Pero siempre configuran espacios, situaciones y formas que quiero vivir, y dibujarlas es la manera más próxima de

ser y estar ahí. Es como lo que dice John Berger: para dibujar una montaña, hay que hacerse montaña

CG: Para todo eso que dices también te habría ayudado la pintura, que practicaste durante un tiempo, ¿por qué abandonaste ese medio?

JR: Porque hace mucho tiempo me di cuenta de que era un mal pintor y porque soy muy flojo e impaciente. Yo dibujaba con el pincel, nunca entendí ni se me dio eso de la mancha (al menos con óleo, pues con la tinta y acuarela sí, pero para ser pintor tienes que pintar con óleo, jeje). Entonces quedaba una pintura siempre muy delineada, fea, fea. Ello lo digo en virtud de lo que para mí es una buena pintura (porque, en efecto, me gusta mucho la pintura). Además, la pintura, o al menos como yo la veía, necesita mucho proceso y tecnología. El dibujo, es directo y su única tecnología es un lápiz. No hay disolventes, barnices ni paleta de colores. En consecuencia, resulta muy efectivo para mi flojera e impaciencia. Tú me podrás decir, “bueno, pero ahora también haces grabado, y eso requiere mucho método”,

De hecho, sí, tiene harta cocina también...

Pero el grabado no deja de ser un dibujo, y aunque tenga toda la “cocinería” del mundo, es, en la mayoría de las veces, muy directo. Siempre ves un resultado de manera inmediata ya sea con la gubia sobre la madera o el buril sobre una plancha de metal. En cambio, con la

pintura no, hay capas, capas, y más capas y recién en la capa número 57 empieza a asomarse una figura. Insisto, lo digo bajo el marco de lo que para mí debería tener una buena pintura: manchas y capas.

Entonces, podría decirte que esta aproximación metodológica con el dibujo rápidamente se transformó en una posición epistemológica (palabra latera, lo sé), que me ha hecho valorar su exigua materialidad —como la fuerza de una simple línea— y su radical arcaísmo pues, en términos históricos, es muchísimo más viejo que la pintura al óleo. En este sentido, hay algo pretérito, frágil y simple en el dibujo que lo hace misterioso y sensual, pero también, muy político. Porque, y volviendo a Berger, dibujar hoy, ante el totalitarismo de

importante porque tiene que ver con el giro metodológico, pero también epistemológico (nuevamente, la palabra fome) de mi trabajo. Es decir, el tema —la violencia, la violencia política— surge como una posibilidad de figuración, de realización de un dibujo que solo existe en mi cabeza porque esas figuras están alojadas allí de antes, como espectros, en mi subjetividad.

En este sentido, yo no busco trabajar con la violencia política chilena porque crea que es un tema o contenido que dote a mis dibujos de una especie de seriedad o porque quiera “transmitir” un mensaje con ellos. Si no que lo hago porque la violencia, como en el caso de muchos y muchas chilenas nacidas a principios de los años 80, marcó nuestras vidas. Y a mi

sión política, las figuras que eliges en muchas de tus obras han sido claves en la historia reciente...

JR: Con lo que te acabo de señalar no busco despolitizar mi trabajo, porque realmente me interesa esa dimensión. En efecto, pienso que algunos de mis trabajos pueden ayudar a comprender episodios de violencia que son absolutamente controversiales, pues estos no han sido estudiados en todas sus dimensiones, como, por ejemplo, la sensible. Sin embargo, no me gusta que sólo sean mirados desde allí, porque esa dimensión política, como otras entre muchas que derivan de mi trabajo, es resultado de algo muchísimo más complejo que tiene que ver con mi memoria y subjetividad.



la imagen híper técnica, satisface una necesidad de resistencia generalizada.

CG: Y ya que hablas de resistencia, una figura que se hizo presente en tu obra fue la de los encapuchados, y les diste voz, a través de un reportaje gráfico, “Malos”. De otro lado, y apelando a la memoria histórica, has abordado a los agentes de la represión, como lo hiciste en “Anticristo”

JR: Me parece importante señalar que yo no llegué a trabajar con temáticas vinculadas a la violencia —y, específicamente, la violencia política— porque de manera racional, antes de hacer un dibujo, me haya propuesto trabajar con ese tema. Fue el dibujo el que me llevó al tema, y no el tema al dibujo. Esa diferencia, es muy

me siguió influyendo como estudiante y ahora profesor de una universidad profundamente marcada por la violencia política, me refiero al ex – pedagógico (actual UMCE). Ahora bien, esa experiencia va acompañada por otras más, como la familiar, la musical, la amistad, el cine, etc. Todas, finalmente configuran un archivo de recuerdos y proyecciones que son los que inspiran mis dibujos. Entonces, podría decir que la violencia es un archivo importante, pero uno más dentro de mi memoria. Y ésta es la que deseo explorar en mis dibujos. Es decir, para cerrar la tremenda vuelta que me estoy dando, mis dibujos se aproximan al problema de la memoria —la mía y la colectiva—, donde la violencia ocupa un rol importante, pero no el único.

CG: Pero igual hay una clara dimen-

CG: ¿No te preocupa que pueda ser visto como algo maniqueo? ¿una apología de los buenos contra los malos?

JR: No, no temo, porque en mi trabajo no busco transmitir un contenido determinado, mucho menos con parámetros de objetividad como lo harían otras ramas del conocimiento a las que sí debemos exigirles no caer en esos maniqueísmos. Precisamente por la puesta en valor de mi subjetividad, en mis proyectos puede aparecer cierto maniqueísmo en tanto parte importante de mis referencias se constituyen desde ahí. Me refiero al cúmulo de historietas, dibujos animados y películas que he visto donde la idea del bien y del mal es una herramienta narrativa y no una verdad.

CG: Adelantaste mi pregunta, porque llevas casi una década contando historias

JR: La narrativa y el relato han jugado un rol importantísimo. Me han permitido realizar películas mediante lo que más me gusta hacer, dibujar. Me gustaría mucho hacer películas de verdad—me encantaría, por ejemplo, haber realizado *El Padrino*—, pero éstas requieren presupuestos millonarios y un nivel de gestión que mi flojera endémica no me permite. Además, como ya señalé, me gusta mucho dibujar. Tengo una relación con el dibujo que es vital, y no puedo pasar mucho tiempo sin dibujar. Entonces ¿Te imaginas cuantos días de dibujo perdería haciendo una película? Si son más de diez, me enfermaría. Te cuento todo eso, porque si bien me gustan mucho los cómics y no desconozco la relevancia que tienen en mi trabajo, es más bien el cine lo que está presente a la hora de pensar mis dibujos y sus relatos.

CG: Ahora que lo dices, no me extraña, tus historias tienen una lógica más próxima al storyboard que al cómic en estricto rigor, y casi siempre ligados asuntos históricos con un sustrato de ficción, próximo a géneros como el terror y el misterio, aunque más recientemente parece haberte inclinado por obras puramente ficcionales

JR: Sí, pero es un vaivén. Yo me he atrincherado en el dibujo, me gusta eso

de tener una trinchera. Pero esa trinchera la he intentado estirar lo más posible porque si no se hace muy aburrida. Es por eso que en un mismo proyecto pueden existir distintas técnicas, tales como el grafito, el carboncillo, la tinta china, la xilografía o el agua tinta. Incluso, diversos registros que van desde un dibujo fotorrealista que imita la imagen de un periódico, a un grabado súper expresivo cuya única referencia es mi propia memoria.

Entonces, el vaivén entre documental y ficción responde más o menos a la misma urgencia de no aburrirse haciendo siempre lo mismo. Pero no sólo eso. Hay historias que se me ocurren dibujando, y en estos dibujos aparecen elementos fantásticos —casi siempre de terror— que te llevan de manera natural a plantear un relato cruzado por la ficción. Mientras que hay otras historias, reales, cuya radicalidad, a mi juicio, alcanza aspectos tan poéticos y transformadores que me sobrecogen. Debido a ello, me dan ganas de contarlas sin el cruce con la ficción, más apegada a los archivos y a la historia en tanto ciencia social. Ese fue el caso de “Fantasma”, la serie de dibujos que narró la historia del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, desde sus inicios a fines de los años 70 en Cuba, hasta el atentado a Pinochet el año 1986. Y así es también con la exposición que actualmente se exhibe en el MUSAC. Ésta no tiene elementos de ficción, sino que narra una historia real, la del obrero español Antonio Ramón Ramón.

Antonio, a principios del siglo XX viajó a Chile para atender contra el General Silva Renard, quien dio la orden de acribillar a las y los trabajadores del salitre que se refugiaban en la Escuela Santa María de Iquique. Entre ellos, estaba Manuel Vaca, medio hermano de Antonio. En consecuencia, la historia de Ramón Ramón es una historia de venganza política, pero también una historia de amor entre hermanos. La figura débil de Antonio (estaba muy enfermo) que, sin embargo, se transforma en un vengador, producto del amor, me conmovió profundamente.

Actualmente, estoy empezando a trabajar en una próxima “película dibujada”, en conjunto con la curadora chilena Soledad García. Pretende ser un proyecto grande, de larga duración (como los que me gustan) y que va ser mostrado en varias etapas. Este proyecto, contempla elementos de ficción bastante protagónicos, vinculados al terror. En este sentido, retoma la línea de “Anticristo”, exposición y libro que mezclaba, a modo de falso documental, el cruento episodio de la Operación Albania (protagonizada por la CNI y el FPMR en 1987) con el mundo de los vampiros.

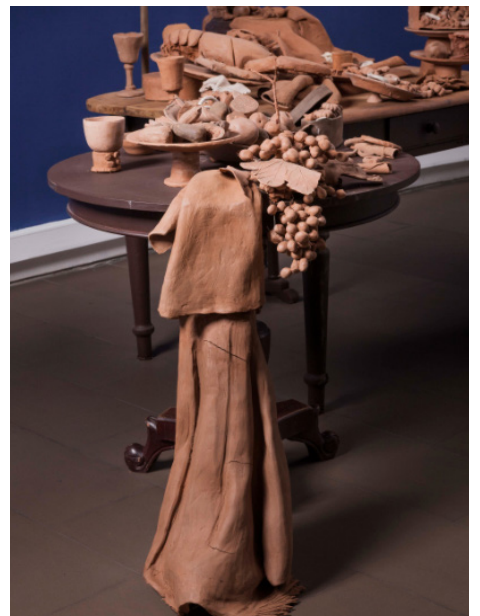
Entonces, como te señalé al comienzo de esta respuesta, mi relación entre documental y ficción siempre es un vaivén.





09

ROSARIO PERRIELLO



Es una artista inquieta. Explora nuevos medios, se preocupa por la contingencia, pero todo ello, aparece filtrado por un riguroso trabajo con los medios escogidos. Cerámica, pintura, escultura. Quizás sus extensos viajes en bicicleta de su casa a su espacio de trabajo, en el ya célebre Taller León, la mantienen conectada a la ciudad, sus problemas, sus vaivenes y desde luego, su estética caótica y eso se refleja en mucho de lo que hace. En sus inicios la pintura fue su principal medio de expresión, pero ya entonces, hablamos a comienzos de este siglo, lo pictórico se combinaba con la instalación y la arquitectura. El espacio no la dejaba indiferente. Hoy tampoco. Perriello pintaba figuras sobre madera que luego recortaba y más tarde instalaba en sitios estratégicos. Ya fueran columnas o esquinas, los elementos parecían integrarse a la sala de un modo engañoso. Así ocurrió con “Naturaleza muerta de objetos encontrados”; los fragmentos de un basural, resueltos con un realismo desenfadado, aprovechaban el espacio y replicaban en la sala de exposición el punto de vista de la artista frente a aquellos restos. Porque los desechos, particularmente papeles y envoltorios, se convertirían más tarde en la materia prima de sus obras. En “Paraíso” le permitieron recrear algunas plantas típicas de la zona central, como el espino. Las figuras eran rigurosamente descriptivas; los colores -festivos en cambio- parecían una celebración a la vida natural, pero, escondían una trampa. Su forma estaba recreada con toda clase de papeles impresos. Basuritas encontradas. Una ironía que apuntaba en muchos sentidos, incluidos el ecológico. Una de sus preocupaciones constantes, evidente en proyectos como “Intemperie” o “Humedal”.

“El tema con los materiales ha sido super importante, llegué a la arcilla por el trabajo que mencionaba antes, sin saber nada de cerámica, de manera muy intuitiva. Después se transformó en una frase que tiene sentido hasta el día de hoy para mí: y es los materiales tienen un lenguaje que es propio”

CG: En tus pinturas de los primeros 2000 las figuras -humanas o extraídas de la naturaleza- se confundían con la arquitectura, hoy -en obras recientes- desarrollas estrategias para camuflarte. Parece una constante, ¿no?

RP: Si, no lo había visto tan claramente. Es una constante desde que en alguna clase de historia del arte en la universidad conocí el trompe l’oeil, y me pareció muy lúdico poder utilizar esa herramienta, porque es una estrategia fácil de entender. Poder llegar desde ese juego muy simple a un posible espectador, no provengo de una familia de artistas, entonces siempre me he preguntado si lo que hago lo entenderían mis padres, y después pienso, que para mí es interesante que los lenguajes que uno ocupa, sean de alguna manera, interpretativamente lo más simples y transversales. En los últimos trabajos, han ido apareciendo otras cosas, lo performático y lo temporal, y una necesidad vital de hablar de hechos sociales importantísimos.

CG: ¿Cuáles son esos temas que abordas? ¿Qué agrega el arte a la reflexión que no aborden los medios de comunicación?

RP: Generalmente los temas van cambiando, las motivaciones también, trato sí que sean temas que inviten a reflexionar sobre asuntos que afectan de manera social, aunque eso suene algo vago. Una vez leí una noticia que hablaba de la

hambruna en Haití y que, para mitigar el hambre, las mujeres habían empezado a producir galletas de barro para alimentarse. Fue tan impactante que se mantuvo en mi cabeza por años hasta que el año 2015 hice una obra con piezas de barro sin coser para hablar de eso. Esa historia es tan dura que nadie podía mantener una indiferencia al conocerla, y eso creo que es lo que queda, esa permanencia, pensando un poco en lo que preguntas sobre la reflexión que aporta el arte.

CG: Ahí aparece en tu trabajo la dimensión activista. ¿Cómo lees esa parte de tu hacer?

RP: Creo que hay socialmente algunos temas de urgencia que necesitan ser revisados. No sé si soy activista, pienso que los artistas a lo largo de la historia de la humanidad han representado por medio de imágenes, música, reflexiones, etc. Temas vinculados a lo que está pasando en la contemporaneidad en la que viven, me parece que es la función más importante. Es bonito verlo al revés, es decir, cuando observas una figura de arcilla en el Museo de Arte Precolombino, por ejemplo, observas los detalles de las piezas, cómo fue construida, con más o

con menor grado de meticulosidad, pero la gran pregunta que te haces es: ¿en qué estaban pensando? Ese misterio me parece fascinante, y podemos aplicarlo a lo largo de la historia. O como lo que podemos ver en ese documental “La cueva de los sueños” de Herzog. Si lo piensas, no había artistas allí, solo personas dejando registro de sus experiencias cotidianas por medio de imágenes.

CG: Interesante que recojas un ejemplo tan remoto. En tu obra, pienso en piezas como “Objetos sobre una mesa” o “Este puede ser el lugar”, la greda da a las piezas un carácter arcaico, amén de apelar en cada caso, a cuestiones muy concretas de cada proyecto. Tus proyectos artísticos casi siempre se resuelven a partir de una combinación del espacio expositivo y la materialidad con los que fueron abordados...

RP: El tema con los materiales ha sido super importante, llegué a la arcilla por el trabajo que mencionaba antes, sin saber nada de cerámica, de manera muy intuitiva. Después se transformó en una frase que tiene sentido hasta el día de hoy para mí, y es “ los materiales tienen un lenguaje que es propio”. Cada

material tiene un contexto, cultural y visual. Eso me llevó a tomar talleres con artesanos alfareros que trabajan la tierra, en Quinchamalí y en Metepec, México. Esas experiencias tenían procesos vinculados a la naturaleza, el calendario lunar y las estaciones del año. Fueron experiencias muy distintas, extraían el material a utilizar del mismo lugar en que viven, eso además, crea una sensibilidad distinta en el vínculo con el barro, con el entorno y el paisaje. Tomar estos talleres era también para entender problemas más locales, lo que sucedía con la pérdida de las técnicas artesanales, dejar de mirar hacia afuera desde una perspectiva eurocentrista, que es lo que te enseñan en las escuelas de arte, y comenzar a ver qué estaba pasando acá.

CG: Qué interesante que hables del lugar. ¿Qué cosas del Santiago de hoy, marcan tu obra reciente?

RP: Pienso que la ciudad, en estos tres últimos años, se vio intervenida de manera radical y se convirtió en un escenario muy diverso, en el que nos encontramos después del estallido y una

pandemia, con un paisaje muy cambiado.

Ahora estoy trabajando en una obra que se llama “Cómo camuflarse en la ciudad y desaparecer” que se exhibirá en el 2023 en galería AFA y es en conjunto con Paulo Méndez, diseñador de moda. Serán trajes diseñados e intervenidos con materialidades diversas. Las telas sublimadas con fotografías de la ciudad se camuflarán en algunos espacios de la arquitectura del perímetro en donde ocurrió el Estallido. Cada traje intervenido con materiales como: arcilla, porcelana, desechos, etc. citará de alguna manera, la pedrería de los vestidos de alta costura. Este trabajo en conjunto partió hace unos años en pleno estallido social, cuando se nos ocurrió que podíamos hacer trajes para camuflarse y esconderse de la violencia policial con la que enfrentaban a los manifestantes las fuerzas especiales. Nos interesa dejar una evidencia de lo que fue ese acontecimiento histórico tan importante, algo que puedas revisar después y entender, cómo la ciudad reflejó de manera tan radical lo que estaba pasando.



10



GERARDO PULIDO



Artista y docente universitario ha desarrollado una obra que lo mismo atiende a las posibilidades de los materiales que al contexto social y cultural que lo rodea.

De reconocida trayectoria local e internacional, tuvo una reciente y muy estimulante exposición en Puerto Rico, que continuó los alcances de su exposición individual más reciente “Mamarrachos” (2021) realizada en el Museo de Artes Decorativas (MAD). Ahí se combinaban con un controlado desenfreno, si así cabe decirlo, la decoración y el adorno más espúreo con citas a la historia del arte barroco y moderno, sumados a los efectos ilusionistas, que tanto lo caracterizan.

“Claro. La historia del arte es ineludible para cualquier artista. Gracias a ella existe su actividad. Una total obviedad. Yo simplemente recalco esa dependencia con ella y juego con algunos antecedentes, como intentado refrescarlos, volver a mirarlos”

CG: En los primeros años de tu carrera tu obra tenía un marcado sabor sociológico. En la serie “La Conquista del Pan” apelabas sin duda a la condición esencial de aquel producto, era alimento y también masa de modelar. ¿Querías criticar, comentar el Chile de entonces?

GP: Me gustó eso de “sabor sociológico”. Pareciera una expresión contradictoria: alude a degustar, al gusto, y a una actividad, la sociología, que relacionamos bastante con el intelecto. La supuesta dicotomía entre percepción y razón es superada de un solo golpe por tu expresión, propósito que, en todo caso, persigo en mi trabajo desde la década del noventa hasta hoy. Además, hablar de “sabor sociológico” calza muy bien con el material principal que literalmente yo manipulaba esos años: miga de pan. Como sabes, este alimento me servía para realizar esculturas mínimas, por así llamarlas.

No sé si yo describía por ese tiempo, con mis miniaturas, el Chile de la transición democrática, por ejemplo, pero sí me esforzaba por anclar cada obra a mi entorno, por situarla, como se dice ahora, esfuerzo que sigo manteniendo. Es bien probable que un interés inicial por la sociología decreció en mí, no porque me haya gradualmente desapegado de la realidad sociopolítica. Si de actividades especulativas y sociales se trata, me quedo al final y sin dudarle con el arte. El arte es un terreno especialmente fértil para la invención, para imaginar cosas, ¿no?

CG: En tu primera exposición del MAVI del año 2009 recuerdo muy bien unos dibujos sobre muro resueltos con un material adhesivo de color dorado. El imaginario era híbrido y cargaba ya con esa mezcla de alta y baja cultura que es aún característica de tu obra. ¿Qué asuntos te ocupaban entonces? ¿Cómo los trabajas hoy?

GP: Ese material adhesivo era pintura acrílica dorada. No pinté directamente sobre el muro, sino que adherí la pintura a él. Para tal fin ocupé pegamento para papel mural, producto que alguna vez me recomendó Tomás Rivas, con quien expuse en esa oportunidad en el MAVI. Aprovecho de agradecer una vez más a Tomás la sugerencia, bastante clave, la verdad. La muestra fue bipersonal, curada por Cecilia Brunson; se trató de la exposición con que indirectamente se estrenaba Fundación AMA y sus becas, becas adjudicadas por primera vez a Tomás y a mí.

El trabajo al que aludes lo llamé Un galón, una acción. Realicé seis dibujos, como tú les dices, cada cual en el suelo, sobre un plástico transparente, valiéndome de un galón de pintura. Ejecutaba cada imagen con un gesto continuo, sin interrupciones. Así, cuando se acababa la pintura, yo terminaba la obra.

Me fabriqué una herramienta especialmente para la ocasión, muy hechiza pero que me enorgullece: un pequeño tarro de basura (donde depositaba los litros de pintura), atado a dos cuerdas que hacían de tirantes

para colgarme el recipiente como una suerte de mochila; el tarro, además, estaba conectado a una manguera corta en cuyo interior escurría la pintura, saliendo el material finalmente por una jeringa, la que me permitía tener mayor control en el chorreo. Luego de pintar, esperaba el secado por días, semanas incluso. Cuando ya podía montar la “mancha” seca, la despegaba del plástico para a su vez pegarla en la pared con el adhesivo de papel mural, el que no dejaba rastro alguno en el muro blanco. Se transformaba la pintura en un sticker y el muro, de algún modo, se convertía en suelo. Y la obra, al mismo tiempo, cristalizaba todo ese rodeo para hacer una pintura, rodeo que era una performance, a fin de cuentas.

Este tipo de cuestiones rondaban en mi cabeza, en buena parte resumidas en la relación de la vertical y la horizontal: contrapuntos entre lo ascendente y lo profano, lo religioso y lo económico, el brillo del oro y el falso “bling-bling”, por ejemplo. Y sí, había una impronta o gestualidad personal (consecuencia de una suerte de baile a lo Pollock), conviviendo con imágenes de todo tipo, con una cultura global si se quiere, con ese pastiche visual tan propio de internet. Muchas de estas cosas, pienso, siguen en pie en mi trabajo actual.

CG: En tu producción artística es evidente un gran interés por la historia del arte. No solo la europea, particularmente la de Chile y nuestro continente, sin olvidar, por cierto, la historia a secas, a la que te aproximas

“Estoy muy convencido del error de controlar la recepción. Es un sinsentido y una total arrogancia hacerle la pega a quien mira”

con una cierta cautela...

GP: Claro. La historia del arte es ineludible para cualquier artista. Gracias a ella existe su actividad. Una total obviedad. Yo simplemente recalco esa dependencia con ella y juego con algunos antecedentes, como intentado refrescarlos, volver a mirarlos.

Miro con cuidado la identidad cultural. O creo que hay ser muy cuidadoso con ella. El simplismo o la mera caricatura siempre está al acecho. Quizás por lo mismo, prefiero deliberadamente quedarme en el lugar común, incluso explotar el estereotipo: imito, remedo,



acudo a fachadas de cosas y no a su interior o presunta alma, por así plantearlo.

CG: Sin duda, pero sin renunciar a un carácter crítico y hasta político en muchas ocasiones, pero evitando las declaraciones explícitas...

GP: Domina lo automático, está clarísimo, y cualquier asunto que exija tiempo, que nos resulte complejo, amenaza con llevarnos a una crisis de angustia y, por tanto, mejor evitarlo. Estoy obviamente exagerando, pero al menos el arte proclive a lo explícito subestima la inteligencia del público, coarta —en distintos niveles— la participación de la audiencia en la obra. Como se esmera en explicarse se hace muy cómplice de la satisfacción inmediata. Pienso, en cambio, simplemente en asumir la incertidumbre, el riesgo, en apostar por

espectadores permeables, de una actitud lúdica pero que también compartan la crítica hacia lo instantáneo.

Mucho arte político, como se le llama, ha estado del lado del didactismo, buscando posible y paradójicamente lo contrario al consumo desatado cuya dinámica, lo sabemos bien, consiste en apresar algo y pasar de golpe a lo siguiente. Ha tendido a monopolizar, de paso, la palabra “política” como si el resto de las creaciones poco o nada tuvieran que ver con ella.

No creo ser el único artista que considere que parte de la gracia y del deber de



hacer arte radique en estimular el libre pensamiento del espectador, lo que —por supuesto— incluye el pensamiento crítico. Estoy muy convencido del error de controlar la recepción. Es un sinsentido y una total arrogancia hacerle la pega a quien mira.

CG: Junto a Rodrigo Canala, Rodrigo Galecio, Tomás Rivas y Catalina Bauer formaste BLOC, un espacio de creación y enseñanza que hizo escuela. ¿Cuáles fueron los aspectos más relevantes que aportó el colectivo a la escena artística? ¿cómo nutrieron tu propio trabajo?

GP: Ya no trabajo en Taller BLOC. Fui parte activa de ese proyecto hasta el 2020. Y lo fundamos el 2009, con dichos amigos a quienes sigo teniéndoles el máximo cariño y respeto profesional. Aprendí mucho de ellos y de BLOC

durante una década, para mí, crucial, irremplazable. Entre otras cosas, aprendí de lo importante que es disponer de un lugar de trabajo, tener hábitos de taller, obligarte a trabajar sin evasivas, pero sin grandes expectativas también. Lo importante en BLOC no era consumir obras maestras sino estar con las manos en la masa. Además, uno se contagiaba no solo de la propuesta del otro sino del entusiasmo del otro por estar ahí trabajando. Desde sus inicios, eso promovió el proyecto y parte de su aporte depende, creo, de ese factor. Su contribución tiene que ver también con la camaradería y la comunicación entre colegas, en medio de una actividad caracterizada por el aislamiento y, a veces, por el individualismo más nocivo. Creo que la gente que congenió con BLOC estaba necesitada de (r)establecer lazos, de conectarse, de (re)conocerse.

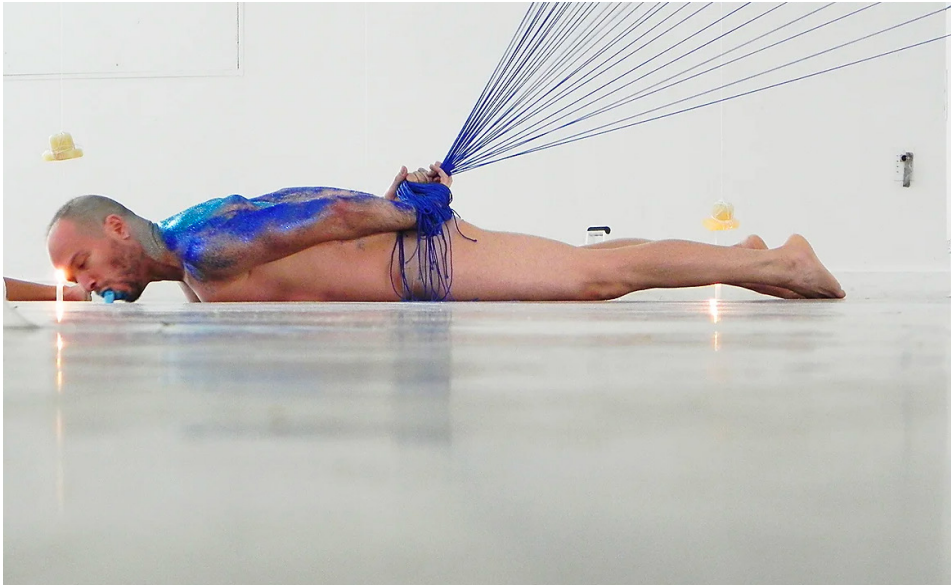
CG: “Mamarracho” tu exhibición en el Museo de Artes Decorativas y la más reciente en Puerto Rico abordan muchos aspectos relacionados con las manualidades, el arte de las culturas ancestrales y un humor pop bien desbocado...

GP: Parece que sí, que todo eso es cierto. He llegado a entremezclar un patrimonio de raíz precolombina con imágenes publicitarias, por ejemplo. Algo que parece insólito pero que no debiese serlo, pienso, en el sentido de que es el arte de galerías y museos lo exclusivo y tantas veces excluyente. Hay objetos útiles y manifestaciones que nos rodean que presentan una paralela riqueza estética, riqueza a veces ausente —a mi modo de ver— en mucho arte contemporáneo. Se les llama artesanías, manualidades, decoración o mero entretenimiento, por momentos, de un modo bien despectivo. Ahora, el pop art, en particular, consiguió expandir el “arte serio” fuera del radio de especialistas (Andy Warhol puede ser el mejor ejemplo). Se trató de una plástica de avanzada muy preocupada de restablecer lazos con el público, lazos que otras vanguardias desatendieron o rompieron a propósito. En esto creo que el humor tuvo un rol crucial y, en fin, la cruzada me parece inspiradora.



11

SEBASTIÁN MAHALUF



Ha desarrollado una carrera con exposiciones y residencias en Chile y el extranjero. En su obra las relaciones entre espacio, cuerpo y comunidad se tejen con la misma tensión de uno de sus materiales más emblemáticos: el elástico. En una interesante entrevista el artista aborda este y otros asuntos. El espacio que nos rodea aparece como una categoría sensible en la obra de Sebastián Mahaluf (Santiago 1976), si en sus primeras instalaciones elásticos dorados e iluminación creaban una nueva arquitectura -provisional y casi utópica en los lugares que ocupaban- paulatinamente ese mismo material fue la herramienta fundamental para la realización de precisas performances que implicaron primero la interacción del artista y el espacio y más tarde la participación de numerosos participantes.

La planificación de sus proyectos, sin importar su naturaleza, implica siempre un riguroso trabajo. El dibujo, aparece como una herramienta proyectual privilegiada y quizás explique también el lenguaje de muchas de sus creaciones, un delicado y preciso balance entre el espacio y el cuerpo; entre personas y comunidades, unidas entre sí por elásticos que lo mismo tensan que dibujan, la relación entre los sujetos.

“Cuando tenso una banda elástica entre dos polos, permito que se amplíe la distancia que los separa. Tensar un elástico entre dos personas es una forma de celebrar la tensión entre dos polos, permitiendo a estos dos polos medir el máximo de separación, hasta que la banda se rompe”

CG: Sebastián, en tu obra, tanto la gráfica y objetual, como en tus performances aparece una permanente relación con el espacio, puede ser el acotado espacio de una galería, pero también el espacio público y el espacio natural ¿Cómo surgió ese interés?

SM: Surge a partir de la necesidad de entender los distintos niveles de configuración del propio espacio. Cito la obra de Andrea Mantegna que, a partir del siglo XV, pudo abordar el escorzo de forma objetiva, como un problema de la representación de los cuerpos en el espacio.

Por lo general, el cómo voy desarrollando una idea, es siempre, intrínsecamente a partir del lugar. Lugar que me es dado, encontrado. Por ejemplo, cuando desarrollé un proyecto de performance en Londres, al recorrer los distintos parques y la ciudad en general, me encontré con un círculo de trece árboles, y pensé inmediatamente, sin prejuicio alguno, “este es el lugar”, como una especie de intuición, de hallazgo. Luego de eso, comencé a desarrollar una reflexión del por qué ese era el lugar. En otras performances que he hecho o trabajos en el espacio exterior, muchas veces uno llega al lugar posteriormente de una investigación, aquí fue a la inversa, primero descubrí el lugar y luego desarrollé un fundamento para

inscribirme en ese espacio.

CG: Y la naturaleza ha cobrado cada vez más importancia...

SM: Es la relación de la naturaleza con el ser humano la que me interesa, por eso suelo trabajar en espacios donde paisaje y urbe se funden. Y cuando tenso a las personas, lo que se mide también es la relación entre estas, la forma en que socializamos y la relación que tenemos con el espacio, que dice mucho de nuestra situación – posición en el mundo, pues mi forma de llegar al mundo es midiendo el espacio que me rodea: así es como construyo la relación con los demás. Por ende, alcanzar acuerdos significa ingresar a un espacio diferente al tuyo.

Al igual que el espacio que nos rodea, lo impalpable, lo invisible, tiene estrecha relación con los procesos. Por lo tanto, lo performativo adquiere por un lado la importancia de establecer una dimensión con el problema espacial, de contexto, y por otro lado asume el proceso revelador como uno de los ejes de mi trabajo.

CG: El elástico ha sido un elenco estructural clave en tu trabajo creativo, funciona como línea y cómo un elemento constructivo. A estas alturas debes tener una lectura muy compleja de este material ¿Qué cosas representa para ti al interior de tu obra?

SM: Cuando tenso una banda elástica entre dos polos, permito que se amplíe la distancia que los separa. Tensar un elástico entre dos personas es una forma de celebrar la tensión entre dos polos, permitiendo a estos dos polos medir el máximo de separación, hasta que la banda se rompe.

En un elástico lo que me preocupa no es la hazaña del elástico que se puede extender, como sabemos, hasta el 300% de su longitud original; sino su ruptura. Calcular el momento de la ruptura y la zona de rotura, sigue siendo el fundamento del pensamiento del elástico. Si el hombre es un ser para la muerte (y piensa por esa razón) el elástico es un ser para la ruptura.

Una banda elástica en tensión es mantener el espaciado antes de la ruptura. Cuando un resorte se rompe, se muere, se divide en dos piezas con las que se puede establecer dos tensiones. Un elástico enmarañado debe ser desechado, ya que, la tensión que el sostiene, cuando se desarma o cuando se rompe uno de sus extremos, da origen a un nudo imposible.

También la tensión de la estructura elástica es una estructura mágica, un montaje, un bordado. Un objeto capturador de fuerzas y de energía.

CG: Al principio el elástico era un elemento constructivo, casi un material de arquitectura en tu obra y luego, como decías al principio, aparece como un elemento con el conectas y tensas- literalmente- la relación entre dos o más personas. ¿cómo ha evolucionado la relación con quienes participan de tus montajes?

SM: Ha evolucionado en cómo se integran a partir de la experiencia. Siempre el ser humano ha tenido esa necesidad de controlar, de apropiarse de la espacialidad. Y es a través de su corporeidad, de la forma con la cual se relaciona, y eso es fundamental en mi trabajo, porque son los dos grandes tópicos que me interesan, el cuerpo y su espacialidad, ¿cómo nos conectamos? ¿cómo nos relacionamos? ¿cómo nos construimos?

Si me conecto con un otro, ¿qué distancia tengo de ese otro? Esa necesidad de estar relacionados, a propósito de la espacialidad que estamos construyendo. El paisaje se reinventa permanentemente, y la apropiación del paisaje se transforma en los territorios, en las fronteras. Lo que conocemos, finalmente, como

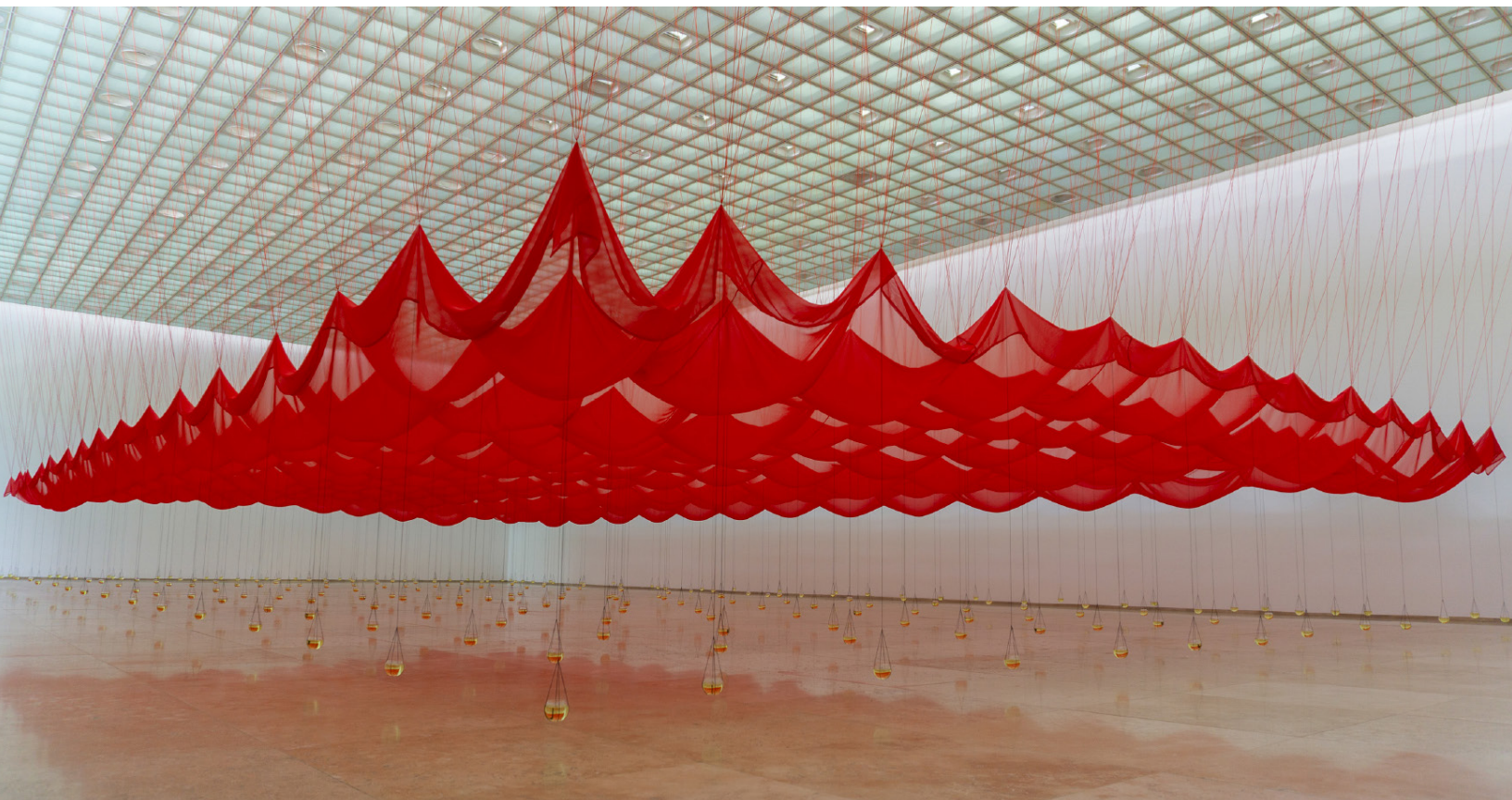
una división de la naturaleza. Todos esos elementos me interesan y se han visto reflejados en la experiencia de mis últimos proyectos, el cómo la sociedad se relaciona de acuerdo con el lugar, a la vida, al espacio.

Esto de la geografía, la espacialidad y el territorio, me hizo recordar un trabajo que realicé el 2004, “Mnémica”, donde hice una animación 3D de una geografía proyectada sobre mi cuerpo amarrado, absolutamente momificado. Luego salgo, me libero y caigo con mi cuerpo adormecido. Tiene que ver también con esa lucha de reconocimiento y entendimiento; lucha con la espacialidad, con la dimensión del espacio.

CG: Hay desde luego una notable estabilidad en tus preocupaciones, una permanencia en evolución sin duda. La obra que describes tiene casi 18 años y los problemas que abordas en ella aún te inquietan. A propósito de esa continuidad ¿Qué aspectos rescatas de tu trayectoria y que cosas te gustaría comenzar a explorar?

SM: Para trazar en el espacio líneas imaginarias, para traducir sus dimen-

siones y características, incide en que ese trazo fue ejecutado por el movimiento de un cuerpo. ¿Qué sucede si esa acción se propone como el evento por sobre el resultado? Es en la experiencia donde se manifiestan las problemáticas que me interesan. Esa brecha existente entre una obra y el espectador, que Allan Kaprow supo asumir en plenitud, también me hace pensar en construir, como un solo cuerpo, una experiencia que nos permita mirarnos hacia nosotros mismos teniendo conciencia del otro.



Nº 1 | Re Cuento